

جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الموسيقى

الموسيقا الكنسية الأرثوذكسيّة في الأردن

Music of Orthodox Church in Jordan

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الموسيقى من جامعة
اليرموك - الأردن

إعداد

شوبان كمال النمري

2005376015

إشراف

الدكتور محمد غوانمة

الدكتور رامي حداد

2010

الموسيقا الكنسية الأرثوذكسية في الأردن
Music of Orthodox Church in Jordan

إعداد

شوبان كمال النمري

بكالوريوس تربية موسيقية/جامعة حلوان/ كلية التربية الموسيقية/الزمالك - القاهرة 1991م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في

جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

الدكتور محمد طه غوانمة..... رئيساً ومشرفاً

عميد كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.

الدكتور رامي نجيب حداد مشرفاً

رئيس قسم الموسيقا، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية

الدكتور نبيل صالح الدراس عضواً

أستاذ مشارك في العلوم الموسيقية، جامعة اليرموك

الدكتور وائل حنا حداد عضواً

رئيس قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.

8 جمادي الآخر 1431 الموافق 23 أيار 2010

الإهداء

إلى روح أمي الغالية رحمها الله

إلى من علمني ورعى موهبتي أبي الحبيب

إلى زوجتي وأولادي وإخوتي وأخواتي الأعزاء

إلى كل الذين احتملوا مني ومعهم الكثير

أهدي هذه الرسالة

الباحث

شوبان كمال النمري

2010م

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان ألى أستاذي الدكتور محمد طه غوانمة والدكتور رامي نجيب حداد اللذان تفضلا مشكورين بالإشراف على هذه الرسالة ومتابعتهما واثرائها بكل صدرٍ رحب لهم جزيل الشكر والاحترام والتقدير.

وأنتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة الأفاضل في لجنة المناقشة الدكتور نبيل صالح المدراس والدكتور وائل حداد

واتقدم بالشكر والتقدير إلى كل الذين ساهموا معي، وقدموا لي العون لانجاز هذه الدراسة واطمّنوا بالذكر:

السيد مهناذ ابو الزلف

الاب سمعان خوري

الاب عماد طوال

الاستاذ سمعان الربضي

الدكتور اياس الربضي

الدكتور ناظم النمري

الفنان هيثم سكرية

الفنان نضال عبيدات

الفنان انيس ملكاوي

الاستاذ علاء صوالحة

الباحث

شوبان كمال النمري

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر و التقدير
هـ	فهرس المحتويات
ح	فهرس الاشكال
ط	فهرس الجداول
ي	الملخص باللغة العربية
1	الفصل الاول: مشكلة الدراسة وأهميتها
2	المقدمة
4	مشكلة الدراسة
4	أهداف الدراسة
5	أهمية الدراسة
5	حدود الدراسة
5	منهجية الدراسة
5	إجراءات الدراسة
6	التعريفات الإجرائية
11	الفصل الثاني: الدراسات السابقة
14	نبذة عن تاريخ الموسيقى البيزنطية
14	ازدهار الموسيقى البيزنطية
20	الكتابة الموسيقية في العصر البيزنطي
21	الكتابة البيزنطية الجديدة
21	الكتابة الأورشليمية
22	عصر انحطاط الموسيقى البيزنطية وتحريفها
24	رواد الإصلاح
25	عصر الإصلاح والطريقة الجديدة الحالية المعروفة بالمذهب القسطنطيني
26	المصلحون الثلاثة

الموضوع	الصفحة
مذهب جاورجيوس اللّزبي	27
الموسيقا الكنسية عند الروم العرب	29
لمحة تاريخية عن الكنيسة	30
الآلات الموسيقية المذكورة في الكتاب المقدس	31
الفصل الثالث: الموسيقا الكنسية في الأردن	33
نبذة عن الكنائس الرئيسية في الأردن	35
الموسيقا الكنسية في الأردن	36
الأعياد والسنة الطقسية والصوم	36
التدوين الموسيقي البيزنطي	37
الكومة في الموسيقا البيزنطية	38
السلام المستخدمة في الكنيسة الارثوذكسية في الأردن	39
الأبعاد الموسيقية في السلم لبيزنطي	41
مفاتيح النغمات	41
علامات النغمات	44
العلامات المركبة	47
التدرج في النغمات	49
الوزن وعلاماته	50
علامات سير الوقت	55
علامات تكليف الصوت	57
السلام الموسيقية الأساسية	58
علامات الرفع والخفض العامتان	61
علامات الرفع والخفض الخاصتان	62
علامات التحويل	62
الألحان الثمانية في الموسيقا البيزنطية	64
الفصل الرابع: الألحان الثمانية	64
العناصر الأساسية في الألحان الثمانية	66
اللحن الأول	68

الموضوع	الصفحة
اللحن الثاني	72
اللحن الثالث	76
اللحن الرابع	79
اللحن الخامس	83
اللحن السادس	87
اللحن السابع	91
اللحن الثامن	96
الفصل الخامس: النتائج والتوصيات	100
نتائج الدراسة	101
التوصيات	101
المصادر والمراجع	103
الرسائل العلمية	105
المقابلات الشخصية	105
الملخص باللغة الإنجليزية	106

فهرس الاشكال

الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
20	مخطوط يحوي كتابة موسيقية صوتية من القرن الثاني عشر	1.
22	مخطوط يحوي كتابة بيزنطية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر	2.
28	نغمات السلم الطبيعي السبعة حسب المذهب اللزبي	3.
29	مخطوط من كتابة جاورجيوس اللزبي	4.
38	نشيد القديس يوحنا المعمدان من مخطوط قديم محفوظ في مكتبة chapitre	5.
51	إشارات الأوزان الثلاثة: الثنائي، الثلاثي، الرباعي	6.
67	مثال يوضح مفتاح اللحن الأول	7.

فهرس الجداول

الصفحة	الموضوع	رقم الجدول
37	أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بلغات مختلفة	1.
43	مفاتيح النغمات	2.
46	العلامات الصاعدة	3.
48	العلامات النازلة (الهابطة)	4.
55	علامات السكوت المركبة وقيمة كل منها	5.
56	إشارات الوقت وسرعتها	6.
58	أبعاد السلم الدياتونيكي	7.
59	أبعاد السلم الكروماتيكي اللين	8.
60	أبعاد السلم الكروماتيكي القاسي	9.
61	أبعاد السلم الإنرموني أو الرخيم	10.
68	أبعاد سلم اللحن الأول، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	11.
72	أبعاد سلم اللحن الثاني، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	12.
76	أبعاد سلم اللحن الثالث، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	13.
79	أبعاد سلم اللحن الرابع، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	14.
83	أبعاد سلم اللحن الخامس، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	15.
87	أبعاد سلم اللحن السادس، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	16.
92	أبعاد سلم اللحن السابع، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	17.
97	أبعاد سلم اللحن الثامن، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل	18.

الملخص باللغة العربية

النمري، شوبان كمال توفيق. "الموسيقا الكنسية الأرثوذكسية في الأردن" رسالة ماجستير

بجامعة اليرموك. 2009 (إشراف الدكتور محمد طه غوانمة والدكتور رامي حداد).

هدفت هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي:

1- التعرف إلى نشأة وتاريخ التراتيل في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية بشكل عام، والتراثيل

في الكنيسة الارثوذكسية الشرقية في الأردن بشكل خاص.

2- التعرف إلى الأسلوب المتبع في تدوين التراتيل الغنائية في الكنيسة الارثوذكسية الشرقية في

الأردن.

3- التعرف إلى الخصائص التي تميز الألحان البيزنطية في الكنيسة الارثوذكسية الشرقية في

الأردن.

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف، قام الباحث بالإطلاع على تاريخ الموسيقى البيزنطية، من

خلال الدراسات المتوافرة التي تتعلق بموضوع الدراسة، كما أجرى الباحث مقابلات مع

الأشخاص ذوي المعرفة بموضوع الدراسة، وإستخدم الباحث أدوات جمع المعلومات، والبيانات

في المنهج الوصفي التاريخي، وتحليل المادة التاريخية من حيث التحقق منها لدى الباحثين ومن

مصادرها الأصلية، وقد قام الباحث بتحليل كل ما يتعلق بالأهداف التي تضمنتها الدراسة، حيث

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

أولاً: أن الموسيقى الكنسية الأرثوذكسية في الأردن هي الموسيقى البيزنطية نفسها والتي نشأت

وتطورت على مدى ستة عشر قرناً تقريباً، وتأثرت بالأحداث التاريخية التي واكبتها على مر

العصور، وتأثرت الموسيقى البيزنطية أيضاً بشكل واضح بالموسيقا التركية بعد سقوط

القسطنطينية بأيدي الاتراك، ونلاحظ ذلك التأثير في طريقة غناء الترتيل وطرق التدوين والأبعاد اللحنية المتبعة في الموسيقى البيزنطية في الوقت الحالي، أما الموسيقى الكنسية الأرثوذكسية في الأردن فهي الموسيقى البيزنطية نفسها ولكنها مترجمة، حيث قام بعض المُرَمِّين الموهوبين أمثال (مُتري المُر وأندراوس معيقل) بترجمة التراتيل اليونانية إلى اللغة العربية، وقاموا بتوزيعها موسيقياً بحيث تتناسب مع الألحان الثمانية التي أصبحت تُرتل باللغة العربية.

ثانياً: إنَّ الأسلوب المتبع في تدوين الموسيقى البيزنطية يتميز بخصوصية واضحة، تكمن هذه في استخدامها رموز وعلامات تدل على المسافات والنغمات وكل مكونات اللحن التي تتميز بالدقة وعدم التعقيد، كما يتميز التدوين في كونه مستخدماً في الكنيسة الأرثوذكسية في جميع أنحاء العالم إلى الآن، وهناك معاهد ومدارس لتعليم الموسيقى البيزنطية وطرق تدوينها.

ثالثاً: تتميز الموسيقى الكنسية البيزنطية بأستخدامها لثمانية ألحان يقابل أغلبها مقامات شرقية، تتبع ثلاث سلاسل، السلم الدياتونيكي، والسلم الكروماتيكي، والسلم الإنرموني، وتتميز هذه الألحان بخصائص عديدة فمنها ما يعبر عن العظمة والحيوية والفخامة، ومنها ما هو توسلي وهو الذي يعبر عن التوبة والاتضاع، وهناك النوع الهدوي وهو الذي يعبر عن عذوبة النفس والهدوء والسكينة.

وكان أهم ما أوصى به الباحث الاهتمام بهذا النوع المهم من الموسيقى والإستفادة منه من حيث التعليم والتعلم لما تحويه من مادة غنية لا زالت تستخدم إلى الآن، وضرورة إجراء المزيد من الدراسات والأبحاث التي تتعلق بالموسيقى الكنسية البيزنطية.

الفصل الأول

مشكلة الدراسة وأهميتها

الفصل الأول

مشكلة الدراسة وأهميتها

المقدمة

الموسيقا من أرقى الفنون التي تسهم في تغذية الروح، وتربية الإرادة والإحساس، فهي تعمل على تنمية النواحي الحسية، وتعبر عن كل ما يخالج النفس البشرية من مشاعر، والموسيقا فن رفيع يتفاعل مع أحداث وتطورات مجالات الحياة على اختلاف أنواعها، ومهما قيل عن الموسيقا فإنها تملو كل وصف، فهي ترشد وتعلم وتهذب وتصل الفكر والمعرفة، والموسيقا فن اجتماعي تحرص كل حضارة على الاحتفاظ به كجزء من تراثها الثقافي الاجتماعي، فان إضافة اللحن والإيقاع إلى الكلمات يسمو بها ويزيد من تأثيرها، وهذا ما يفسر تأثير الموسيقا الساحر في الإنسان (إبراهيم، 2001، ص 24).

منذ أكثر من ألف عام، كانت آراء الفلاسفة في الموسيقا مجرد تعقيبات متنوعة على أفكار رئيسة قالها الفيلسوف اليوناني الكبير أفلاطون (227-347 ق.م) في محاوراته عبر كتابه (الجمهورية والقوانين)، والتي حاول من خلالها إبراز ما يلي:

أولاً- التأثير الأخلاقي للموسيقا من حيث أن لها القدرة على دعم العنصر الفاضل في الشخصية، أو زيادة ميلها إلى الرذائل، تبعاً لنوع الألحان والإيقاعات والمقامات المستخدمة فيها.

ثانياً- التأثير النفسي للموسيقا من حيث قدرتها على رفع معنويات الإنسان أو الهبوط بها، وشفاء أمراض معينة أو بعث الاضطرابات والاختلالات في النفس.

ثالثاً- ضرورة قيام علاقة سليمة بين الأنغام والكلمات والربط بين الشعر والموسيقا برابط وثيق وإيثار الموسيقا المصاحبة للغناء على الموسيقا الخالصة في معظم الأحيان.

إن هذه الأفكار الأفلاطونية تتطوي ضمناً على اعتقاد راسخ بقوة تأثير الموسيقى في الإنسان، وبأن لها قوة هائلة يستطيع الإنسان توظيفها في الخير والشر على حد سواء.

توسع أفلاطون في هذه الفكرة وقال إن المصريين قد نسبوا ألحانهم المقدسة إلى الإلهة إزيس، وامتدح قدرة المصريين على خلق ألحان يمكنها قهر الانفعالات الغريزية في الإنسان وتتقية الروح، وفي ذلك تأكيد لما رواه هيرودوت (484ق.م-425 ق.م) من أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن لألحانهم الدينية أصلاً مقدساً (ابراهيم، 2001، ص 5).

كانت الطقوس الدينية والمراسم الملكية والشعبية في العصور القديمة عبارة عن ألوان متعددة من الألحان والموسيقا، واستخدم المصريون الموسيقى كجزء مهم في طقوس العبادة، وقد كانت الموسيقى عنصراً أساسياً في الطقوس الدينية، حيث كان الموسيقيون يتمتعون بالتشريف والاحترام أينما وجدوا، لأن الموسيقى فن مقدس تركز في المعابد بوجه عام، وفي قصور الملوك والأمراء وخصص لعلية القوم، فما من معبد إلا وفيه فرقة من الموسيقيين وأخرى من المنشدين من الكهنة والكاهنات وفرقة ثالثة من الراقصات يشتركون جميعاً في أداء تلك الطقوس (نقولا، 1999، ص 50).

جاءت الموسيقى في الديانة المسيحية مرافقةً للطقوس الكنسية منذ بدايتها، وبعد انفصال الكنيسة الشرقية عن الغربية ابتعدت الكنيسة الشرقية عن استخدام الآلات الموسيقية خلافاً للكنيسة الغربية -اللاتينية والبروتستنتية- التي شجعت الملحنين على تقديم التراتيل الدينية بمرافقة آلة الأرغن الذي يخدم الأغراض الدينية.

إن ألحان الكنيسة الأرثوذكسية في الأردن مبنية على سلاسل موسيقية تشبه إلى حد كبير بعض المقامات الموسيقية العربية، وتستخدم مسافات وأبعاداً طنينية مقاربة للأبعاد العربية، وحيث أن المعرفة غير كافية بتاريخ هذه الموسيقى أو خصائصها أو طرق تدوينها، وبالنظر إلى ندرة الدراسات المتعلقة بالألحان الكنسية الأرثوذكسية خصوصاً في البلدان العربية، فقد رأى الباحث أن ثمة ضرورة للتعرف إلى طبيعة الموسيقى الأرثوذكسية في الأردن، كنموذج خاص من نماذج الموسيقى الأرثوذكسية بعامة وما يتعلق بها من حيث: نشأتها التاريخية، وأسلوب تدوينها، وخصائصها، ومن هنا جاءت هذه الدراسة.

أهداف الدراسة

تسعى هذه الدراسة لتحقيق الأهداف الآتية:

- 1- التعرف إلى نشأة وتاريخ التراتيل في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية بشكل عام، والتراثيل في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية في الأردن بشكل خاص.
- 2- التعرف إلى الأسلوب المتبع في تدوين التراتيل الغنائية في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية في الأردن.
- 3- التعرف إلى الخصائص الموسيقية التي تميز الألحان البيزنطية في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية في الأردن.

أهمية الدراسة

تتبقى أهمية هذه الدراسة من خلال قدرتها على تسليط الضوء على الألحان الخاصة بالكنيسة الأرثوذكسية في الأردن، حيث تبرز الدراسة عناصر تلك الألحان وخصائصها الموسيقية، بالإضافة إلى قدرة الدراسة على توضيح مفاهيم الموسيقى الخاصة بالكنيسة الشرقية.

حدود الدراسة

اقتصر الباحث في دراسته هذه على تناول الموسيقى الخاصة بالكنيسة الأرثوذكسية الشرقية في الأردن.

منهجية الدراسة

يأتي هذا النوع من الدراسات في إطار الدراسات التاريخية التي تقوم على دراسة التاريخ الخاص بموضوع معين وتفسير تطوره، للتوصل إلى استنتاجات محددة من حيث نشأته وتأثيره وأنماطه وتفسير ما يحدث له حالياً (عدس، 1992، ص 16).

إجراءات الدراسة

تضمنت إجراءات هذه الدراسة ما يلي:

- 1- الاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة بشكل مباشر أو غير مباشر، وذلك من خلال بحث شامل في المكتبات العامة، والمكتبات الخاصة بالكنيسة الأرثوذكسية، وشبكة الانترنت.

2- زيارة عدد من الكنائس ذات العلاقة بموضوع هذه الدراسة في الأردن، وإجراء

مقابلات شخصية مع الأشخاص ذوي الاطلاع والمعرفة بموضوع الدراسة وهم:

- الأستاذ مهند جورج أبو الزلف، مدرب جوقة التراتيل والمرتل الأول في كنيسة القديس

جورجيوس للروم الأرثوذكس في مأدبا.

- السيد مهند مخامرة: مدرب جوقة التراتيل والمرتل الأول في كنيسة دخول السيدة

العذراء إلى الهيكل في الصوفية/عمان.

- الأب سمعان الخوري: راعي كنيسة الروم الأرثوذكس في الحصن.

- عدد من رجال الدين المسيحي من طائفة الروم الأرثوذكس في الأردن ممن لهم معرفة

أكاديمية بموضوع الدراسة.

3- تحليل الألقان الثمانية التي ترتل في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية في الأردن.

4- تسجيل البيانات والملاحظات التي حصل عليها الباحث من جوقات الكنائس والأفراد

المعنيين.

5- تفريغ الملاحظات وتحليل البيانات التي تم الحصول عليها، واستخلاص النتائج

وصياغة التوصيات.

التعريفات الإجرائية:

أرشدِيكين: رئيس الشماسة.

الأرموسبي أو الأرمولوجي: الشكل المقتضب في الترتيل، وقد سمي أرمولوجيا نسبة إلى القديس

ارموس الذي كان يرتل هذا الشكل الغنائي.

أسرار الكنيسة: كلمة سر في كتاب الصلاة تعني العمل المادي المرئي الملموس، وتطلق هذه الكلمة على المناسبات التي تتم في الكنيسة.

الأسقف: رتبة كنسية، وظيفتها الإشراف على الرعاة والرعايا.

الإكتويوُخُس: كلمة يونانية من مقطعين، الأول (اكتو) وتعني ثمانية، والثاني (يوخس) وتعني لحن، وهي الألحان الثمانية التي ترتل في الكنيسة الشرقية.

الأكليروس: رجال الدين.

الألحان الموسميّة: الألحان التي ترتل في المناسبات والأعياد وأيام الأحاد من كل أسبوع.

الأيقونة: اللوحة المرسومة وفق قوانين حددتها الكنيسة في مجامعها، وغالبا ما تكون موجودة داخل الكنيسة.

النبأبازي: شكل من أشكال التراتيل الغنائية، وهو الشكل المنمق والبطيء في الترتيل.

البُرج: درجة السلم الموسيقي.

البُزلاج: السلم الموسيقي.

البطريّرك: أساسا هو لقب رئيس الكنيسة الرسولية المستقلة، واتسع نطاقه فدعي به عدد من رؤساء الكنائس المستقلة.

بيت الأسفار: البيت الذي كانت تحفظ فيه أسفار تواريخ ملوك فارس، وكان أحد بيوت خزائن الملك.

الخُورس: مجموعة المرتلين والمرددين في الكنيسة.

سِفْرُ المزامير: كتاب ترانيم الأمة اليهودية، ويحتوي على مجموعة من القطع الشعرية الدينية التي نظمت أصلاً باللغة العبرانية، غرضها الأساسي تسبيح الله وتمجيده وشكره. وكانت تُرنم على أنغام المزمار والقيثارة وغيرها من الآلات الموسيقية، ويقال لسفر المزامير في اللغة العربية

قديمًا (الزَّبُور) ومعناه (الكتاب المَزَبُور) أي الكتاب المكتوب، وهو كتاب شعري غنائي أشعاره ليس لها وزن خاص ولا قوافي خاصة بل كانت تأتي على أشكال متنوعة وبمقاطع متباينة في اهتمام خاص بالمعاني والأفكار، وهو فن الشعر الغنائي.

سُفَر: الكتاب الكبير، وهو جزء من أجزاء التوراة، والجمع أسفار.

السنة الطقسية: السنة الكنسية التي تبدأ أعيادها بالأحد التاسع قبل عيد الميلاد.

السَّيشِيراري: هو شكل من أشكال التراتيل، وهو الشكل المعتدل في الترتيل، له سماته الخاصة والمميزة.

الشَّمَّاس: رتبة كنسية، وظيفتها مساعدة الكاهن المسؤول عن رعاية الجماعة.

صلاة السَّحَر: صلاة الفجر.

الطروبارية: كلمة يونانية تعني فرصة أو حلًا، وهي مجموعة أبيات شعرية قصيرة تدخل في تركيب جميع الخدمات الطقسية.

الفثورات: علامات تحويل توضع للدلالة على الانتقال من جنس إلى آخر.

القنداق: أطلقت الكلمة قديمًا على منظومة شعرية طويلة خصصت لعيد أو لموضوع من السنة الطقسية، يبدأ القنداق بمطلع قصير يسمى المقدمة وتليها بعض الأبيات الأطول تدعى إيكوس.

الكاثوليك: بمعنى جامعة، تجمع المؤمنين تحت إيمان واحد.

الكالوفونيكية: كلمة يونانية من مقطعين، الأول كالو ومعناها صوت والمقطع الثاني فونيكية ومعناها جيد وتعني الصوتية الجيدة.

الكاهن: رتبة كنسية، تتطلب من الكاهن القيام بالعبادة والتعليم وبجميع خدمات الرعية.

الكرسي الأنطاكي: يشمل بطريركية أنطاكية وسائر المشرق للروم الأرثوذكس، وتتمثل حدودها

في سوريا ولبنان وبغداد والكويت وأمريكا اللاتينية. (وبر، 1972، ص 25-31)

الكنيسة الأرثوذكسية: هي طائفة مسيحية انفصلت عن الكنيسة الكاثوليكية الغربية بشكل نهائي عام 1054م، وكلمة (أرثوذكسية) تعني مستقيمة المعتقد، ويتركز أتباعها في المشرق ولذا يطلق عليها الكنيسة الشرقية⁽¹⁾.

الليتورجيا: كلمة يونانية تعني " عملا "، أو "خدمة"، كانت تدل على هذا المعنى أيام الوثنية، ثم أصبحت تدل خصيصا على الخدمة الطقسية الدينية العامة.

المردآت: ترديد ما يرتله الكاهن من قبل الخورس أو من قبل جماعة المصلين.

المزامير: وتسمى بالعبرانية (تهاليم) أي تهليل، من كلمة هلل التي منها هلوليا الشهيرة في كل اللغات، ومعناها (سبحوا الرب)، أي أن (تهاليمهم) تعني تسابيح أو ترانيم أو ترانيل الفت ورنمت على مدى قرون عدة، شفها قبل أن تكتب، وقد استعملت المزامير في خدمة العبادة في الهيكل. المساوقة: من تساوقت الماشية، أي تتابعت وتزاحمت في السير، والمساوقة هي أن يكون اللحن رباعيا أي ذا أربعة ألحان مختلفة لكنها متوافقة، وهذا التحديد أكثر مطابقة لمعنى كلمة بوليفوني (polyphonic)، التي تعني تعدد التصويت في الموسيقى الغربية.

الهيكل: بنى الملك سليمان الهيكل الأول في أورشليم ليستبدله بخيمة، والتي حملها الشعب العبري معه عندما خرج من مصر إلى ارض الميعاد، والهيكل هو مكان يجمع الجماعة المتعبدة من أجل الصلاة والتعليم، يتألف من واحد وسبعون عضواً كهنة وعلمانيين.

الخدمات الطقسية: المناسبات التي تقام في الكنيسة.

(1) الأب سمعان خوري، 2008، مقابلة شخصية في بلدة الحصن بتاريخ 25 / 9 / 2008م.

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

لقد أجريت عدة دراسات وأبحاث عدة، تناولت الموسيقى الكنسية من نواح تاريخية وموسيقية، وسيقوم الباحث باستعراض عدد من الدراسات السابقة التي يرى الباحث أنها ذات علاقة بموضوع دراسته هذه:

أجرت (بطرس، 1997) دراسة بعنوان "الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني في مصر، وقد هدفت الدراسة إلى توضيح الفروق اللحنية في الجزء الارتجالي في القداس وفي الأذان، حيث تناولت الباحثة استخدام الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني القبطي إلى جانب ترتيل القرآن الكريم حيث انه يأخذ صوراً متعددة، تعتمد اعتماداً جوهرياً على الارتجال والابتكار الفوري من مؤديها، فبالنسبة للترتيل القبطي يعتبر القداس هو الطقس الأكبر في الشعائر المسيحية، ويقوم الكاهن بأداء صلواته بالاشتراك مع فرق الشماسة والمرتلين والمصلين الذين يقومون بترتيل المَرَدَّات، ويعتمد ترتيل الكاهن في جوهره على الارتجال وبذلك يختلف الترتيل من كاهن إلى آخر، ويختلف ترتيل الكاهن نفسه من وقت إلى آخر، حيث أن استخدام الزخارف المبتكرة في الترتيل تعتبر عنصراً أساسياً سواء في الترتيل الكنسي أو ترتيل القرآن الكريم في مصر.

ويرى الباحث أن هذه الدراسة ترتبط بموضوع دراسته من حيث تناولها للموسيقى الدينية وبخاصة التراتيل الدينية القبطية.

أجرى (كمال، 1976) دراسة بعنوان "الموسيقى القبطية في مصر وصلتها بالموسيقى الفرعونية"، وقد تضمنت الدراسة عرضاً تاريخياً للموسيقى القبطية كأحد أنواع التراث الموسيقي

المصري، وحاول الباحث في دراسته ربط الموسيقى القبطية في مصر بالموسيقى الفرعونية القديمة، وذلك من خلال الموسيقى البيزنطية والموسيقى الإغريقية، بالإضافة إلى أسس تاريخية لها علاقة بالموسيقى القبطية.

ويرى الباحث أن موضوع هذه الدراسة قد أفاده كثيراً في مجال المنهجية التاريخية من الناحية التاريخية.

وفي دراسة قامت بها (Erian، 1987) بعنوان "الموسيقى القبطية: كتقليد مصري" "Coptic Music: As Egyptian Tradition"، هدفت إلى إظهار الناحية التاريخية لأصول الموسيقى القبطية ومعتقدات الاقباط. وتناولت الدراسة المصادر التاريخية لطرق تداول طابع الطقس القبطي، كذلك أسلوب أداء هذه الألحان ومساحاتها الصوتية والصيغة البنائية لها، كما تطرقت إلى أنواع أخرى من الموسيقى الدينية مثل: التراتيل الكاثوليكية والأثيوبية والإنجيلية. ويرى الباحث أن هذه الدراسة ذات صلة وثيقة بالدراسة الحالية، فقد أفادت من حيث تناولها للموسيقى الدينية من المنظور التاريخي.

أجرت الباحثة (شرقاوي، 2003م) دراسة بعنوان "مقارنة بين المقامات الكنسية والمقامات العربية"، هدفت إلى تحليل المقامات الكنسية الغربية: مقام الدوريان، ومقام الفريجيان، ومقام الليديان والميكسوليديان، والمقامات الفرعية التابعة لها، ومقارنتها بالمقامات العربية الشرقية، وقد وضحت هذه الدراسة السمات والأبعاد وأوجه الشبه والاختلاف بين المقامات الكنسية والمقامات العربية،

ويؤكد الباحث استفادته من هذه الدراسة لارتباطها بموضوع دراسته في كتابة الموسيقى البيزنطية بحسب طريقة الكتابة الموسيقية المعاصرة، وما يقابل المقامات البيزنطية من مقامات عربية شرقية.

وأجرى (إبراهيم، 2001م) دراسة بعنوان "تناول كورالي لبعض الألحان الموسمية للكنيسة المصرية"، وقد تناولت هذه الدراسة تحليلاً لبعض ألحان الكنيسة المصرية، وتعريفاً بالأصول التاريخية للموسيقا الكنسية، والعلاقة بين الموسيقا الفرعونية والموسيقا القبطية، ومحاولة صياغة هذه الألحان بنسيج بسيط متعدد الأصوات، وتوصلت الدراسة إلى إمكانية استخدام الأساليب الهارمونية والبوليفونية البسيطة بنغمات ممتدة من أجل أن تتناسب مع طابع ولون الألحان الكنسية دون تشويه أو تحريف في أصالتها.

وقد استفاد الباحث من هذه الدراسة لتناولها موضوع استخدام التعدد الصوتي وابتكار خطوط لحنية جديدة ترافق بعض التراتيل الكنسية.

أجرى (سعيد، 1993م) دراسة بعنوان "الكنيسة الشرقية في فلسطين والأردن". أوضحت هذه الدراسة تاريخ الكنيسة الشرقية في فلسطين والأردن، وبين الباحث الأحداث الدينية والسياسية وتأثيرها على الوجود المسيحي في فلسطين والأردن، وتناولت الدراسة كل ما طرأ على بنية الوجود المسيحي في فلسطين والأردن في القرن التاسع عشر، وبين الباحث كيفية ظهور وازدهار الكنائس الإنجليكانية والكنائس الشرقية الكاثوليكية، كما ألقت الدراسة الضوء على تاريخ الكنائس مجتمعة وتطور بنيتها ونمو رعاياها.

أجرى (يزبك، 2003) دراسة بعنوان "قراءة النوتة البيزنطية" هدفت إلى تعليم الموسيقا البيزنطية بأسلوب حديث، حيث تناولت الدراسة طرق حديثة ومبتكرة للتعليم، والتعرف على الموسيقا البيزنطية بطريقة مفصلة من حيث التدوين والتراكيب اللحنية والسلام، كما تناولت القواعد الثابتة والأصول الراسخة لأداء التراتيل البيزنطية، وخلصت هذه الدراسة إلى إمكانية تعلم الموسيقا البيزنطية من خلال هذه الطرق على أن يكون المتلقي على استعداد كاف.

نبذة عن تاريخ الموسيقى البيزنطية

إن التسلسل المنطقي لتاريخ الموسيقى الكنسية، يدفع إلى الحديث عن الإمبراطورية الرومانية الشرقية في بيزنطة، ففي بداية العصر البيزنطي عام 323 ميلادية تولى "قسطنطين" الحكم وأصبح إمبراطوراً وشيّد مدينة "القسطنطينية" (اسطنبول) على اسمه، حيث أنشأها على أطلال مدينة بيزنطة القديمة، وأصبحت القسطنطينية عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية، وكان قسطنطين أول إمبراطور مسيحي للإمبراطورية الرومانية، فزادت المسيحية انتشاراً في سائر الأنحاء بعد أن كان المسيحيون يتعرضون لاضطهاد وتعذيب أباطرة الحكم الروماني، ومع اعتلاء الإمبراطور قسطنطين العرش والاعتراف الرسمي بالمسيحية بدأ اطمئنان المسيحيين على أنفسهم وبدأ العمل بحرية، وظلت عاصمة الإمبراطورية هذه موطن ازدهار للفن والأدب زهاء ألف عام، إلى أن أدى التناحر والحروب بين أجزاء الإمبراطورية إلى ضعفها وسقوط عاصمتها القسطنطينية في قبضة الأتراك سنة 1453م (لأنج، 1985، ص 41-42).

ازدهار الموسيقى البيزنطية:

انتقلت المسيحية من الاضطهاد إلى السلطة مع الإمبراطور "يوسنينانوس"، الذي أراد تقوية الحياة الدينية في الإمبراطورية من خلال إيجاد إدارة قوية وتشيد الكنائس والأديرة، وربط الحياة المدنية بالطقوس الكنسية، فشيّد يوسنينانوس كنيسة آيا صوفيا سنة (537م) في مدينة القسطنطينية والتي كانت أكبر كنيسة في تلك الحقبة، ويقال أن "يوسنينانوس" ولشدة تأثره بتحقيق حلمه، أسرع إلى وسط الكنيسة وصرخ "المجد لله الذي أعطى أن يجعلني أهلاً لإتمام هذا العمل يا سليمان ها قد غلبتك".

إن حجم الكنيسة وعدد الكليروس الكبير الموجود بها قادا إلى تأليف عدد كبير من التراتيل والتسابيح لملء الوقت الذي يتطلبه دخول وخروج المصلين منها. ونظم "يوستينانوس" الأديرة والفت التراتيل لملئها، وهنا اتسعت الفجوة بين تراتيل الشرق وتراتيل الغرب من حيث الطقوس، وكان لذلك أثره الكبير في الانشقاق بين روما والقسطنطينية (يازجي، 1990، ص9).

أنشد المسيحيون حتى القرن الرابع الميلادي مزامير النبي داود، وبعد أن تحررت الكنيسة وأصبح دينها دين الدولة، عم الازدهار جميع نواحي نشاطها، وظهرت إلى الوجود منظومات شعرية دينية جديدة احتلت مقاما عاليا إلى جانب المزامير الداودية، ومن هذه المنظومات:

1- أنطروبارية: وهي عبارة عن منظومات شعرية دينية شكلت حدثاً أدبياً وموسيقياً جديداً

نشأ في القرن الرابع، عظم شأنها مع الأيام بقدر ازدياد أعياد الكنيسة.

2- أناشيد البطريرك الأنطاكي سفاريوس (512-519م): وهي مجموعة شعرية يونانية

أسموها (الإكتويخوس السوري)، وقد اتبع البطريرك في ترتيبها نظام السنة الطقسية

لا نظام الألحان الثمانية الموسيقية، واكتفى بالإشارة إلى اللحن في كل نشيد.

3- قناديق رومانس الحمصي: أطلقت كلمة "قنداق" قديماً على منظومة شعرية طويلة

خصصت لعيد أو لموضوع من السنة الطقسية، يبدأ القنداق بمطلع قصير يسمى

المقدمة وتليها بعض الأبيات الأطول تدعى إيكوس.

يعتبر رومانس الحمصي إمام المنشدين في القرن السادس، وقد تجاوز عدد قنانيقه

الألف، وهي روعة في النظم والإلهام الشعري والمعاني السامية، وقد نجد اليوم قليلاً منها في

أقسام الفرض الإلهي ولا سيما بين التسبحين السادسة والسابعة.

خطا الشعر الكنسي في القرن الثامن خطوة جديدة بظهور القوانين الحافلة بالمواعظ القيمة والتعاليم اللاهوتية، فلاقت رواجاً عظيماً واحتلت في حفلات البيعة (الكنيسة) محل الإنتاج الشعري السابق، ويعزو أرباب العلم والتاريخ هذا النوع الشعري الجديد إلى القديسين الدمشقيين، ومنهم: "قزما" أسقف مايوما "واندراوس" أسقف كريت "وثاوفانس" أسقف أزمير وفي طليعتهم يوحنا الملقب بالدمشقي (فرح، 1980، ص25).

لم يعد الإنشاد كما كان في القرون الثلاثة الأولى، محصوراً بالمزامير الداودية، بل تعدى هذا النطاق واحتلت الطروبارية منزلة عالية إلى جانب المزامير، وأنيط أمر الإنشاد بالأجواق أو الخورس (الكورس) بسبب ازدهار الشعر والموسيقا، فانتظمت الجوقات الموسيقية الكنسية في القسطنطينية وفي المدن الأخرى، وأصبحت الجوقة عنصراً أساسياً في حفلات البيعة ولا سيما في المدن الكبرى، وأطلق على مديرها في البدء اسم "دومستيكوس" أي خادم الترنيم. أما الجوقة الملكية في القسطنطينية فأدارها المرنم الأول "أكسيرخس" ثم انتقل لقب مرنم أول إلى مدراء الجوقات في سائر أنحاء الكنائس الأخرى، حيث كان للمرنم الأول رتبة قارئ فيقف في أثناء الاحتفالات الطقسية بين الجوقتين (جوقة اليمين وجوقة الشمال) ويستهل الترنيم فيتبعه المنشدون، يسانده في اليمين "دومستيكوس" أول (مرنم جوقة الإمبراطور)، و"دومستيكوس" ثان في جوقة الشمال، ويكون الجميع تحت إشراف وإدارة وإمرة المرنم الأول، الذي يفترض فيه العلم الواسع والمهارة في التلحين.

أما "لمبذاريوس" (من لمباذا، بمعنى شمعة أو مشعل) فهو لقب مرنم الكاتدرائية الثاني أو المرنم الأول في الجوقة الشمالية، وقد أطلق عليه هذا الاسم لأنه كان يحمل قديماً الشمعة المزدوجة أمام الملك رمز السلطة الروحية والزمنية، ويحمل "لمبذاريوس" أمام الملكة شمعة

واحدة رمز لسلطتها الزمنية فقط، أما اليوم فللقب "لمبذاريوس" فخري، يطلق على مرثم الكاندرائية الثاني (المر 2007، ص7-ص10).

أما الموسيقى التي اتبعتها الكنيسة من القرن الأول وحتى فتح القسطنطينية عام (1453م) فهي بالإجمال موسيقا اليونان الأقدمين التي نشرتها فتوحات الاسكندر في حوض البحر المتوسط، واحترمتها البيعة المقدسة أينما حلت وتأصلت، وهي تركز على السلم الدياتونيكي، والذي سنتحدث عنه في ما بعد.

أما يوحنا الدمشقي الذي ولد في دمشق في أواخر القرن السابع حول (675م) ومات حول سنة (750م) فقد كان من أشهر شخصيات عصره، فكان على ثقافة عالية جداً، حيث قيل عنه "أنة رجل لامع ولا يجاريه أحد" وأن موهبته في النظم والشعر جعلتا منه نجم الناظمين وكتابي التسابيح في الكنيسة الأرثوذكسية.

اشتهر يوحنا كناظم تسابيح وكمرنم أيضاً، فقد وضع العديد من التسابيح، وقام بإصلاحات في الموسيقى الكنسية، وترك مؤلفات عديدة: لاهوتية وفلسفية وطقسية وخطابية، وكان أشهرها كتاب (ينبوع المعرفة)، بالإضافة إلى أنه دون رسمياً في "الاكتويخوس" السلام المستعملة في القرن الثامن، وهي -بحسب الرأي السائد بين العلماء اليوم- السلام والألحان التي نقلها التقليد عن السلف، (السلم الدياتونيكي والسلم الملون)، وقد نظم الدمشقي استعماله بكل دقة، فجارى بهذا آباء الكنيسة الشرقية واليونان الأقدمين (المر، 2007، ص 13)

ونظم القديس يوحنا الدمشقي "الاكتويخوس" الموسيقي (الألحان الثمانية)، وثبت إدخالها في الفن المسيحي اليوناني، إذ ألف لكل لحن أناشيد خاصة جمعها في كتاب واحد سماه (الاكتويخوس) أي الألحان الثمانية، وضبط الألحان الكنسية في ثمانية ألحان وتضم طروبريات القيامة التابعة لكل لحن:

اللّحن الأول "إن الحجر..."

اللّحن الثاني "عندما انحدرت..."

اللّحن الثالث "تفرح السماوات..."

اللّحن الرابع "إن تلميذات الرب..."

اللّحن الخامس "لنسيح نحن المؤمنين..."

اللّحن السادس "إن القوات الملائكية..."

اللّحن السابع "حطمت بصليبك الموت..."

اللّحن الثامن "انحدرت من العلو..."

فأصبحت هذه الألحان محور أناشيد الكنيسة وأساس الترنيم البيزنطي، وبلغت الموسيقى الكنسية البيزنطية أوج عزها ومجدها في عهد القديس يوحنا الدمشقي، ومنذ ذلك الحين لم يطرأ تغيير جوهري على عدد الألحان الثمانية الأساسية (فرح، ص 42-45).

وفي سنة (725م)، حصلت حركة التخريب العامة التي عرفت بحرب الأيقونات، فقد أثارت الأيقونة ضمن الكنيسة أزمة كبيرة امتدت مائة وعشرون سنة تقريباً، وحارب محطمو الأيقونات بضراوة لمنع تجسيد السيد المسيح على شكل صور متهمين المدافعين عنها بالوثنية، وأدت تلك الحرب إلى إتلاف مخطوطات الموسيقى البيزنطية كلها فلم يصلنا من هذه المخطوطات إلا القليل.

وبانتهاء حرب الأيقونات سنة (842م) وانتصار الإيمان الأرثوذكسي عاد ازدهار الفن البيزنطي كردة فعل على حرب الأيقونات، فعاد عصر ذهبي ثان للفن البيزنطي، وانصب كل العمل الفني على تطوير الموسيقى، وظل هذا التطور مستمراً حتى القرن الرابع عشر خاصة مع

ظهور المايستوريز (maistores): "يوحنا غليكيس"، "ومانويل خرينسافي"، "وثوذولوس" الراهب الأثوسي، والقديس "يوحنا كوكوزليس" "ويوحنا لمبذاريس".

وقد وصلت الموسيقى البيزنطية في هذه المرحلة إلى أهم تطور لها في التاريخ، ولكنها أصبحت صعبة جداً وحكراً على نخبة قليلة من المرتلين المحترفين (بوبرينسكوي، 1999، ص 103).

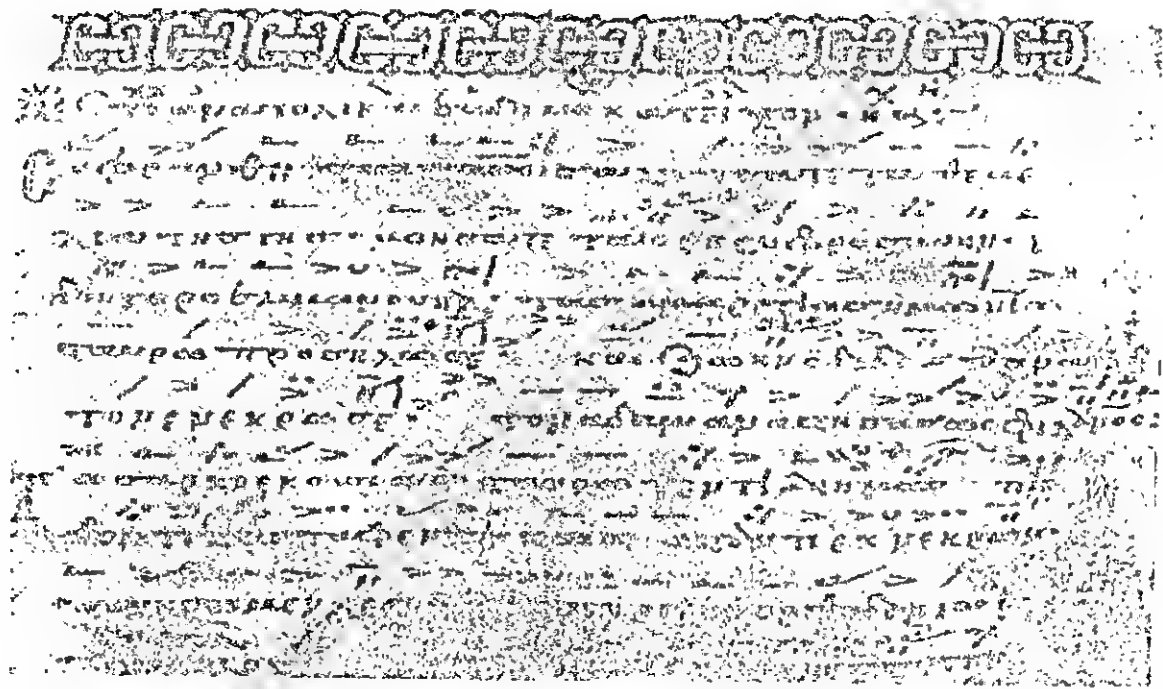
في سنة (1870م) انتظمت ولأول مرة تراتيل الموسيقى البيزنطية في أثينا اليونان بحسب نظام المساوقة على أربعة أصوات، وجاءت هذه الحركة تحت تأثير موجة الحداثة التي كانت تنتشر في أوروبا والتي نلمس أثارها حتى اليوم، وقد اشتهر في هذه الحركة قسطنطين بابا ديميتريو ويوحنا ساكيلارينديس، والذي أخذ عنه الروم الملكيون الكاثوليك معظم ألحانهم الحالية. وكردة فعل على هذه الحركة وعلى الدراسات الغربية التي كانت تتهم الأرثوذكس بالخروج عن التقليد، نشأت حركة يونانية معاكسة تنادي بالرجوع إلى الأصول وإقامة الدراسات الأكاديمية للرد على الغربيين.

وقد بدأ بهذه الحركة "قسطنطين بساخوس" الذي أرسلته البطريركية المسكونية إلى أثينا ليدير مدرسة المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفاتوار) التي تأسست في سنة (1904م)، وتسلمها بساخوس في سنة (1919م)، وشهدت هذه المرحلة بداية الأبحاث الموسيقية في أثينا، وهي مستمرة حتى أيامنا هذه (هبي، 1967، ص 449-451).

الكتابة الموسيقية في العصر البيزنطي:

شاعت في العصر الأول الكتابة الأبجدية لتتغير (النبوءات والرسائل والأنجيل) تتغيراً بسيطاً فعجزت عن تلبية المراد، فظهرت في أواخر القرن الرابع علامات جديدة أسموها

العلامات الصوتية أو المعقوفة بسبب شكلها، وأخذت تتطور حتى القرن الثامن فبلغت فيه كمالها. وقد وظفت لقراءة النصوص الكتابية (النبوءات والرسائل والأنجيل) وهي تتألف من عشرين علامة بسيطة ومركبة مأخوذة عن حركات الكلام الصوتية أو النبر الصوتي (accent)، أما مصدرها فهو مجهول، وقد انتشرت انتشاراً واسعاً ودام استعمالها حتى القرن الخامس عشر ميلادي، وعنها أخذت الكنيسة اللاتينية علاماتها الموسيقية (هبي، 1967، ص 452)



شكل رقم (1)

(مخطوط يحوي كتابة موسيقية صوتية من القرن الثاني عشر)

وقد بقيت هذه الكتابة الموسيقية على حالها في القرنين التاسع والعاشر، وبلغت أوج استعمالها في القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وإلى هذه الحقبة من الزمن تعود أكثر المخطوطات الموجودة في المكاتب العالمية، وبعد هذا الازدهار، أخذت الكتابة الموسيقية البيزنطية تتجه إلى الإهمال والنسيان وذلك في القرنين الثالث عشر والرابع عشر حتى خفيت على الناس معرفتها، وأصبحت علاماتها طلاسماً مجهولة المعاني، وكان ذلك آخر عهدها.

ويذكر هتي أن أقدم المخطوطات التي تحوي العلامات الصوتية أو المعقوفة بحسب
الكتابة الموسيقية البيزنطية موجود في جبل آثوس المقدس في اليونان (هبي، 1967، ص 452-
455).

الكتابة البيزنطية الجديدة (من القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر)

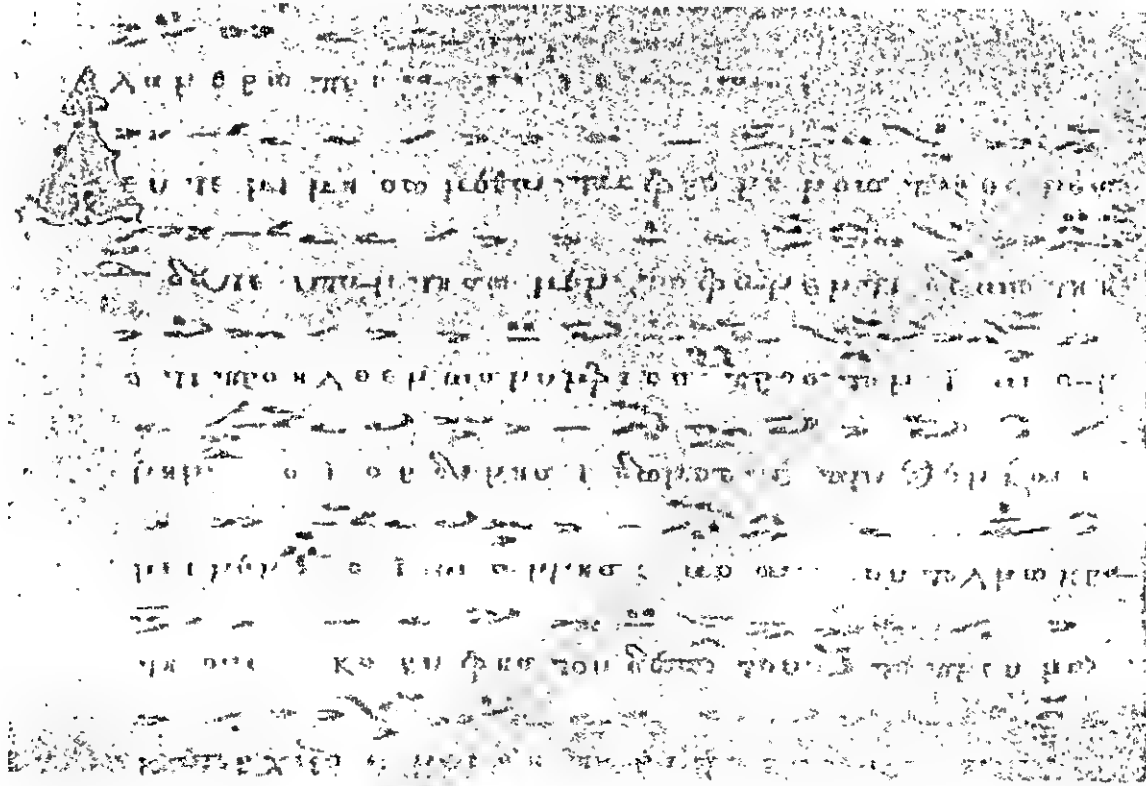
تطورت الكتابة البيزنطية القديمة في أوائل القرن الثالث عشر وأصبحت بمدلولها أكثر
وضوحاً وكمالاً، ففيها علامات للوزن والتحويل (الانتقال من سلم إلى سلم ومن لحن لآخر)،
وأهملت العلامات الغامضة المدلول التي ليس لها قيمة صوتية محدودة، وأفسحت المجال إلى
علامات تعبر عن عناصر النغم، وأصبح عدد العلامات الصوتية 12 علامة (8 للصعود و4
للهبوط) وقد دعت هذه الحقبة (عصر الموسيقى البيزنطية الذهبي) (لانج، 1985، ص 42).

الكتابة الأورشليمية (القرن الثالث عشر والرابع عشر)

في أوائل القرن الثامن عشر وضع القديس يوحنا الدمشقي المقيم في دير القديس سابا
قرب أورشليم نوعاً من الكتابة دعت الأورشليمية، وقد عم استعمالها البلاد الفلسطينية ودخلت
القسطنطينية في وقت كانت الكتابة البيزنطية الجديدة في أوج عزّها وازدهارها، فانتشرت رويداً
رويداً بفضل شهرة واضعها العالم القديس ومكانة المدينة المقدسة، فامتزجت بالكتابة البيزنطية
الجديدة والفت معها كتابة موسيقية معقدة أسموها (الكتابة المختلطة critique mixte)، وقد
شاعت مدة قرنين في أثناء انحطاط الكتابة الصوتية.

لقد أدخل القديس الدمشقي الكتابة الصوتية المستعملة في أيامه في الكنيسة الأورشليمية
وهذبها وأجرى فيها إصلاحات عديدة ولا سيما في علاماتها، حتى لقت "بموسيقا الدمشقي" حيث
غير قيمة بعضها وأضاف إليها علامات جديدة فصارت (24) علامة، ثم قسمها إلى نوعين:

علامات تدل على الكمية الصوتية¹، وعلامات تدل على الكيفية² الصوتية (لانج، 1985، ص43).



شكل رقم (2)

(مخطوط يحوي كتابة بيزنطية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر)

عصر انحطاط الموسيقى البيزنطية وتحريفها:

بعد سقوط القسطنطينية موئل العلم والفن والحضارة الراقية في يد الأتراك سنة (1453م) غادرها العلماء وانتقلت المخطوطات إلى الغرب، حيث أصبح الغرب مركزاً للنهضة الفنية والعلمية والأدبية، وعندها تراجعت النهضة الفنية في بلاد الشرق، وقد تأثرت الموسيقى بذلك وتراجعت بشكل كبير وكان لهذا التراجع أسباب كثيرة، ومن هذه الأسباب:

(1) وضعت علامات الكمية الصوتية للدلالة على صعود الصوت أو هبوطه أو استوائه.

(2) وضعت علامات الكيفية الصوتية للدلالة على حركة الصوت عد الترتيم.

1- صعوبة القواعد الموسيقية وعلاماتها "الكوكوزلية" والتي سيأتي الباحث على ذكرها فيما بعد.

2- اضمحلال العبقرية والنبوغ الموسيقي: فمنذ القرن الخامس عشر وحتى الثامن عشر لم تشهد الموسيقى عبقرياً موسيقياً على نحو رومانس أو الدمشقي أو قزما، إلى أن ولد سنة (1730م) الموري (مورة أو بيلوبونيز) الملقب بلمبذاربوس.

3- ضعف الثقافة الموسيقية عند القائمين بهذا الفن المقدس.

4- تحريف مآثر السلف الفنية.

إن الأسباب السابقة والعجز عن إنتاج فني رفيع دفع الجهل وعدم التقدير لمآثر السلف إلى التلاعب بالأنغام القديمة وتحريفها بحجة تجميلها، فتم تشويه أنغام الكنيسة مما أثر على ذوق الذين يتعلمونها.

لقد تدنى الذوق الموسيقي البيزنطي منذ أواخر القرن الثالث عشر، فتحول الموسيقيون عن الإنشاد البسيط الرصين ليوجهوا نشاطهم إلى إنشاد كثير التصنع والتعقيد، فقصوا على مؤلفات موسيقية فريدة وأنغام وألحان رائعة من تأليف الدمشقي وغيره، وحلت مكانها أنغام مطولة ومجملة حتى الإفراط، وطراً تغيير عميق على السلام والألحان والأوزان، والتي كانت مختلفة قبل سقوط القسطنطينية (1453) ميلادي.

بقيت الموسيقى الكنسية وحدها في الميدان بعد سقوط القسطنطينية، وقد اتخذت الأديرة معقلاً لها، ولا سيما جبل آثوس المقدس حصن الموسيقى التقليدية المنيع والمرجع الأمين لطلاب الفن الموسيقي الديني. أما في المدن فقد مازجت الموسيقى التركية الموسيقى الكنسية، لا بل أعرض الموسيقيون الكنسيون عن دراسة موسيقى الأقدمين وإرث السلف المقدس وانقادوا إلى ما هو عملي ويخدم مصالحهم الوقتية، فأقبلوا على دراسة الموسيقى التركية والأروبية، فنقطعت

أسباب الاتصال بالماضي، فتسبب ذلك بأضرار جسيمة للموسيقا الكنسية التقليدية، وشوهت معالمها وحقيقتها، وقد ساعد على إهمالها تلك القواعد المعقدة التي وضعها القديس "يوحنا كوكوزليس" واتبعها الشرق كله في أواخر القرن الخامس عشر والسادس عشر، مستخدمين عناصر غريبة من سلام والحن وأنغام معقدة شوه صفاءها وزادت قواعدها تعقيداً، وتم إدخال سلام جديدة والتلاعب بترتيب الألحان وتغيير بعضها وإفساح المجال للأنغام الملونة التي كانت قديماً ترعب النساك (هبي، 1964، ص 460-463).

رواد الإصلاح:

شعر الكثيرون من أرباب الفن الموسيقي الكنسي بالخطر المحقق في هذه الفترة وحاول بعضهم معالجة الأمر وتصحيح ما كان خطأ، وأخذت فكرة الإصلاح تنتشر بين كبار الموسيقيين في القرن الثامن عشر ولم يكتب لها النجاح حتى أوائل القرن التاسع عشر، وقد اشتهر في هذه المرحلة مرنمين كان لهم دور كبير في النهضة الموسيقية، وذلك بفضل النظريات الموسيقية الصائبة والمؤلفات الطقسية العديدة، ومن الذين أسهموا في النهضة الموسيقية في ذلك العصر:

بطرس الموري أو البيلوبونيسي: ولد في سبارتا سنة 1730، تلقى مبادئ الموسيقا الكنسية على يد راهب غير معروف، ثم انتقل إلى القسطنطينية فعين مديراً للجوقة الشمالية أي (دومستيكوس ثان) ثم (المبذاريس)، وأخذ مكانه كمدير للجوقة الشمالية، وقضى بطرس الموري حياته كلها برتبة (المبذاريس)، موظفاً كل وقته وعبقريته للدراسة والتأليف، حيث لحن بطرس الموري أناشيد البيعة كلها مطولة ومختصرة على مدار السنة كلها، وقد لحن أناشيد عالمية يونانية وتركية عديدة. أما في الكتابة الموسيقية فقد اختصر العلامات الصوتية المعقدة وغير بعضها ويسر الأوزان التركية، وأدخل العناصر الموسيقية التركية والفارسية في موسيقا الكنيسة البيزنطية (يازجي، 1990، ص 22).

جورج الكريتي: ولد في جزيرة كريت في منتصف القرن الثامن عشر، قضى حياته كلها في تعلّم الموسيقى، كما علّم في معهد الفنار الموسيقي القسطنطيني، لحن أناشيد طقسية عديدة لأعياد السنة على الألحان الثمانية، وساهم في تبسيط الكتابة الموسيقية (الكوكوزلية) وجعلها تفصيلية، أي لكل نغمة علامتها الخاصة، وقد تبنى المصلحون فيما بعد خطته المبسطة.

مهد جورج الكريتي مع زميله بطرس المرّ السبيل للعصر الموسيقي الحديث وساهموا في النهضة الموسيقية الحديثة من خلال النظريات الجديدة التي وضعوها وتوجيهاتهم السديدة في هذا الشأن (هبي، 1964، ص467).

عصر الإصلاح والطريقة الجديدة الحالية المعروفة بالمذهب القسطنطيني:

لقد كانت الموسيقى الكنسية البيزنطية معقدة نظرياً وعملياً يكتنفها الغموض والجهل والإهمال، وقام فريق من أرباب الفن المقدس ينشدون الإصلاح، وكان أول من دخل هذا الميدان هو "يوحنا الترابيزندي" مرّم كنيسة القسطنطينية العظمى الأول سنة (1765م) فأصلح العلامات بحذف بعضها، وتبعه "بطرس البيلوبونس" الملقب لنبداريوس (1777م) فنهج نهجه وتعداه، وفي أواخر القرن الثامن عشر أدخل "يعقوب" مرّم كنيسة القسطنطينية العظمى الأول تعديلات على العلامات أيضاً، وكان معاصره "جاورجيوس الكريتي" يدعو إلى الإصلاح الشامل وإلى نبذ العلامات الكبرى التي أدخلها "يوحنا كوكوزليس"، فباعت مساعيه بالفشل لابتعاده عن التقاليد الموسيقية.

ويرجع الفضل في إجراء الإصلاح والطريقة الجديدة الحالية المتبعة اليوم في التدوين والإنشاد الديني الكنسي إلى "خريستوس المديتي" ومعاونيه "غريغوريوس" المرّم الأول "وخرموزيوس" أمين مخطوطات بطريركية الفنار. (صروف، 1908، ص44)

المصلحون الثلاثة:

خريستتوس المديتي (أواخر القرن الثامن عشر): ولد المديتي في بلدة مديتوس ودرس الموسيقى على يد المعلم بطرس البيزنطي وجورج الكريتي، فألم بالموسيقا البيزنطية والاوروبية والعربية والفارسية، وكان أوّل ما أصلحه هو تنعيم السلم القديم الكثير المقاطع بكلمات ذات مقطع واحد، وأخذ الأحرف الأبجدية اليونانية السبعة الأولى وزاد عليها حرفاً أو حرفين لتجميل اللفظ وجعل لكل نغمة من نغمات السلم الموسيقي اسماً، فلاقت طريقته نجاحاً باهراً، فأذن له المجمع المقدس بتعليم طريقته الجديدة المستحدثة.

كما أدخل رسمياً في الاكتويخوس اللحن الثاني والسادس التركيين، والسلام العربية الفارسية كالحصار والمستعار والعجم والنيشابور، ووضع مؤلفات عديدة هي اليوم أساس الدروس الموسيقية البيزنطية ووافقت البطريكية المسكونية على طريقه المديتي وأعلنتها الطريقة الرسمية لتعليم الموسيقا الكنيسية البيزنطية (هبي، 1964، ص 471).

غريغوريوي المرنم الأول (1777-1822) ولد غريغوريوي في القسطنطينية وتلمذ على يد يعقوب المرنم وبطرس البيزنطي وجورج الكريتي الذي بث فيه روح التحرر والإصلاح. علّم الخطة الجديدة في المعهد الموسيقي البطريركي، ووضع ألحاناً عديدة تستخدم حتى يومنا هذا، وقد تناول عمله الإصلاحي تبسيط الكتابة الموسيقية وتحديد السلام وعلامات التحويل وعلامات الرفع والخفض، ويرجع إليه الفضل الكبير في نشر الخطة الجديدة والحفاظ على ألحان كبار الموسيقيين السابقين بنقله تأليفهم إلى الكتابة الجديدة.

غريغوريوس أمين مخطوطات بطريكية الفنار (أواخر القرن 18-1840): ولد في جزيرة خالكي في أواخر القرن الثامن عشر، وتلمذ على يعقوب المرنم الأول وجورج الكريتي، واسندت إليه أمانة مخطوطات بطريكية الفنار، ودرس الموسيقا البيزنطية في المعهد الموسيقي

البطريركي، وقد كان واسع الاطلاع على الموسيقى البيزنطية وأعلامها من يوحنا الدمشقي حتى مانويل المرنم الأول، وله كتاب في الموسيقى العملية وآخر في الموسيقى النظرية وكتاب ضخيم في العلامات الموسيقية البيزنطية القديمة والحديثة، وأنغام عديدة تناولت أكثر الأناشيد الطقسية، وقد كان أقوى المصلحين الثلاثة وأوسعهم علماً وأقدرهم على الإنتاج الرصين المثقن.

لقد تناول الإصلاح القواعد النظرية والعملية والعلامات الموسيقية، وكان لخريستوس علم واسع المعرفة في الرياضيات والموسيقى، فأصلح السلم الموسيقي الأساسي وسلام الألحان المختلفة طبقاً للمبادئ العلمية، ودوّن ما دخل على موسيقى الكنيسة من سلام ملونة ورخيمة بعد سقوط القسطنطينية، وجعل لها كياناتاً موسيقياً كنسياً شرعياً، وأعطى الأبعاد قيمة بحسب اتساعها، فقسم السلم إلى ثمانية وستين جزءاً متساوياً، وجعل لكل مسافة عدد من هذه الأجزاء (3،4،5،6،7) للأبعاد الصغيرة كالربع والثالث والنصف، و(9،11) للبعد المتوسط كالثلاثة أرباع والبعد الطنيني الناقص، و(12،13،14،18،21) للبعد الطنيني الكامل والأبعاد الكبيرة التي تتجاوز البعد والنصف بعد. وتستعمل هذه الأبعاد لتأليف السلام الموسيقية المختلفة.















القواعد العملية: عوّض خريستوس عن البرلاج (السلم الموسيقي القديم المعقّد) ببرلاج سهل مشتق من الحروف الأبجدية اليونانية يساعد التلاميذ على حفظ السلام، وقد وضع تمارين تقوم على تعويد التلاميذ على استخدام السلام والأبعاد وإتقان الترنيم، وغير المصلحون الثلاث عدد العلامات الموسيقية والمفاتيح وعلامات التحويل وعلامات الرفع والخفض (يازجي، 1990، ص 18).

مذهب جاورجيوس اللّزبي

ولد "جاورجيوس" في جزيرة لزبوس في اليونان عام (1790م) لذلك أسموه "اللّزبي"، درس الموسيقى البيزنطية على يد المعلم "كالينيكوس"، وكان معاصراً للمصلحين الثلاثة،

خريستوس و غريغوريوس و خرْمُوزيوس، وقد نشر "جاورجيوس" مذهباً جديداً للكتابة الموسيقية عرف بالمذهب اللّزبي (systeme lesbien)، فيم دعي مذهب المصلحين الثلاثة بالمذهب القسطنطيني).

جعل "جاورجيوس" لكل نغمة من نغمات السلم الطبيعي السبعة علامة خاصة بها ودونها على الشكل التالي (مع ملاحظة أنه تم عكس أشكال النغمات كما ترى في مرآة)

1	2	3	4	5	6	7	للصعود
							
Nη	Ηα	Bou	Γα	Δι	Κε	Ζω	
							للنزول
ني	پا	قو	غا	ذي	كه	زو	

شكل رقم (3)

(نغمات السلم الطبيعي السبعة حسب المذهب اللّزبي)

وأضاف إلى الإكتويخوس التقليدي خمسة ألحان أخرى، وانتشر مذهب في اليونان وتركيا حتى سنة (1846م) حين حرّم البطريرك المسكوني أفثيموس السادس استعماله بسبب خروجه عن الإكتويخوس التقليدي، وتشابه علامات الكيفية الصوتية مع مثلتها في المذهب القسطنطيني (هبي، 1964، ص 467).

Ὕμνος πρὸς τὸν Θεόν. (τοῦ αὐτοῦ).
Τρόπος ἡ. ἤχος πλ. δ'. γ (χρόν. μακρ.)

Ὡ Παν τε πό πτα Πάτερ Θε ε, Καρ δι ο γνῶσα σω-
σὸν ε με Σε Θὰ γα πῶ θερ μῶς, θερ μῶς. Σε Θὰ τι-
μῶ παν το τει νῶς. Ὡ, φύ τι ζε με πα ρα κα λῶ προ-
στά τευ ε με Σε α γα πῶ.

شكل رقم (4)

(مخطوط من كتابه جاورجيوس اللزبي)

الموسيقا الكنسية عند الروم العرب:

يعتبر الروم الأرثوذكس هم أتباع الكنيسة البيزنطية اليونانية، وتعتبر موسيقاهم الكنسية هي الموسيقا البيزنطية اليونانية. وحيث أن الأناشيد الطقسية العربية قليلة، وضبطها بالعلامات الموسيقية حديث العهد يعود إلى بداية القرن العشرين، فليس لدى العرب تراث موسيقي كنسي، فقد أخذ العرب في البداية علم الموسيقا الكنسية وأصول الإنشاد عن مرنمين موهوبين كانوا قد اقتبسوا مبادئ الموسيقا الكنسية البيزنطية من أساتذة في اليونان، وكانت الترانيم العربية تنشد حسب الموسيقا اليونانية وتتناقل بالسمع.

عندما أفلتت البطريركية الأنطاكية الأرثوذكسية من يد اليونان في أواخر القرن العشرين، أخذ استخدام اللغة اليونانية في الكاتدرائيات بالاضمحلال لتحل اللغة العربية مكانه،

ولمع عدد من المرتلين الذين أسهموا بشكل كبير في تدوين قسم كبير من الأناشيد الطقسية

العربية. ومن أهم المرتلين الذين أسهموا بتدوين وانتشار التراتيل العربية:

متري المر: ولد في طرابلس في لبنان سنة (1880م)، وتعلم على يد الأستاذ يوسف الدوماني
الدمشقي، لمع في مجال الترنيم الموسيقي وعينَ مرثم الكرسى الأنطاكي، ونشر كتب موسيقية
عديدة منها "القيثارة الروحية" و"الكنوز الموسيقية" وكتاب "قانون المديح" وكتاب صلوات طقسية
اسمه "زاد المسافر". كما دوّن متري المر قسماً كبيراً من التراتيل الكنسية البيزنطية التي
انتشرت في الكنيسة الأرثوذكسية العربية.

اندرأوس معقل (1890-1964م): تخرج على يد متري المر ثم درس في المدرسة البطريركية
الأورشليمية الأكليريكية في القدس، وعين مديراً للمطبعة البطريركية في دمشق ثم مرثم المريمية
الأول مدة ست سنوات، ثم مرثم كاتدرائية القديس جاورجيوس الأرثوذكسية الأول حتى وفاته
(المر، 2000، ص5-7).

ثالثاً: فؤاد متري المر

لمحة تاريخية عن الكنيسة:

يعود تاريخ الكنيسة المسيحية إلى الكنيسة الرسولية سنة (30م-100م)، وذلك بعد السيد
المسيح حيث قام تلاميذه بالمناداة بإنجيله، واستمرت الكنيسة كما هي إلى أن انقسمت إلى
قسمين:

1- كنائس شرقية، مثل الأرثوذكس والسريان والأرمن.

2- كنائس غربية، مثل الكاثوليك واللاتين والمعمدانين.

وقد تفرعت الكنائس الشرقية الأرثوذكسية إلى قسمين:

الأول: يضم كنائس الروم الأرثوذكس، والروم الكاثوليك، والأقباط الأرثوذكس،
والسريان الأرثوذكس، والأرمن الأرثوذكس، والأحباش الأرثوذكس.

الثاني: يضم كنائس النسطورية، والآشوريون، والكلدان الكاثوليك (الذين اتحدوا مع
روما عام 1830م).

أما الكنائس الغربية والتابعة لكنيسة روما فقد تفرعت أيضاً إلى قسمين:

الأول: يضم كنيسة إنجلترا عام (1534م) ومنها الكنيسة الأسقفية.

الثاني: يضم كنائس الإصلاح (القرن السادس عشر)، اللوثرية، والمشيخية، والثوديست،
والمستقلون، والمعمدانيون، والأصفياء و فرق أخرى (مالك، 1999، ص 67).

تمت في القرون المسيحية الأولى عدة انقسامات في حضن الكنيسة الواحدة، أدت إلى
إبراز كنائس مستقلة ظهرت ضمن البطريركيات الأربع الشرقية: أنطاكية والاسكندرية
والقسطنطينية والقدس.

ولم تكن خلفية هذه الانقسامات دينية بحتة، بل قومية ولغوية، فلم يتوصل أتباع هذه
الكنائس إلى تفاهم مشترك حول العقائد لصعوبة تحديد الألفاظ والمعاني اللاهوتية في لغاتهم
القومية (كلداني، 1993، ص 54-55).

الآلات الموسيقية المذكورة في الكتاب المقدس:

إن أساس العبادة المسيحية هو الكتاب المقدس الذي ذكر استخدام الآلات الموسيقية، كما
أن "سليمان" النبي أخصّ أثناء تشييد الهيكل بأورشليم مائة وعشرون كاهناً للنفخ في البوق، وقد
استخدمت آلات موسيقية مختلفة مصاحبة للتراتيل (الترانيم) الدينية، وتحولت الكنيسة فيما بعد
إلى طريقة الغناء الخالصة (plain chant) دون مصاحبة آلية ثم أدخل الأرغن في الكنيسة بعد
اختراعه. ومن الآلات الموسيقية المذكورة في الكتاب المقدس:

1. الآلات الوترية:

أ - العُود: وكان اسمه "الكنور"، وقد ذكر في سفر التكوين، ومعنى كلمة "كنور" إنتاج صوت كبير كصوت الوتر عندما يضرب، وكان يعزف عليه إما بريشة أو بالنقر بالإصبع، وبما أن "الكنور" آلة نقالة فكان من الممكن استخدامها في مرافقة المواكب، وكانت تستخدم في اجتماعات ومناسبات الفرح.

ب - الرباب: وكان اسمها "النبل"، ولها اثني عشر وترا ويعزف عليها بالضرب بالأصابع.

ج - السبكة: هي قريبة من "الرباب"، مصدرها اللغة العبرانية "سبك" وبالعربية تعني "سبك"، لها ثلاثة أو أربعة أوتار وتتميز بخدة الصوت.

د - الجيت: ذكرت آلة الجيت في عناوين المزامير وهي شكل من أشكال الكنور.

هـ - القيثارة: وكانت تسمى "القنترس" وهي تشبه القيثارة وكانت تعلق في الرقبة ويستطيع العازف أن يستخدمها وهو يسير (بول ماكومون، 1971، ص 98).

2. آلات النفخ

أ - المزمار: وكان يسمى "العُوجاب"، ذكر لأول مرة في سفر التكوين، وقد جاء اسمها من "عجب" والذي يعني تنفس أو نفخ.

ب - الناي: وكانت تدعى "الحليل"، وقد ذكرت في العهد القديم، وتصنع من الخشب أو العظم أو القرن أو سن الفيل.

ج - الزمارة: وكانت تدعى "المشروقيّة"، والتي ذكرت في سفر دانيال، ثم ترجمت لكلمة "زمارة"، وكل ما يعرف بخصوص هذه الآلة هو أنها من عائلة الآلات القصبية.

د - البوق: وكانت تسمى "الحنصنروت"، ذكرت في العهد القديم، وهي آلة شبيهة بالبوق ومصنوع، من الفضة وقد يكون البوق مصنوع من أنبوب واحد أو من أنبوبين مزدوجين (بول ماكومون، 1971، ص 95).

3 - آلات النقر

أ - الدف: وكانت تسمى "التف"، ذكرت في العهد القديم، وهي مصنوعة من دائرة خشبية رقيقة تغطي بغشاء من جلد الحيوان وتحاط بأجراس نحاسية أو جلاجل، وكانت تستخدم في المناسبات الاحتفالية.

ب- الصنوج: وكانت تسمى "المصيلطين"، دُعيت هذه الآلة باسم آخر في الكتاب المقدس وهو "الصنصيم" بمعنى تدحرج، وقد كانت تستخدم لتحديد مقياس الإيقاع لجوقة الترنيم.

ج - الجتوك: وكانت تسمى "المنعنيم"، وقد ذكرت في العهد القديم، والاسم مشتق من كلمة "نوع" ومعناها إنحناء الرأس إلى الأمام أو ميل الجسم من جهة إلى أخرى (ابراهيم، 2001، ص 47).

الفصل الثالث

الموسيقا الكنسية في الأردن

الفصل الثالث

الموسيقا الكنسية في الأردن

نبذة عن الكنائس الرئيسية في الأردن

بالرغم من وجود العديد من الكنائس لمختلف الطوائف المسيحية في الأردن، إلا أن هناك أربع كنائس رئيسية هي:

الرومية الأرثوذكسية، واللاتينية، والرومية الكاثوليكية الملكية، والإنجيليكانية. ومعظم مسيحي الأردن من أتباع هذه الكنائس، ويجوز تسمية هذه الكنائس بالعربية، وذلك من حيث جوهرها العام وطقوسها التي تعرّبت بمرور الوقت، أمّا بقية كنائس الأردن فهي كنائس صغيرة، إذ إنها لا تجمع معا سوى بضعة آلاف ومعظمها شرقية الجذور ورسولية⁽¹⁾ الأصل، وهي الكنائس المارونية والكلدانية والسريانية والأرمنية والقبطية والحبشية، وتصنف هذه الكنائس إلى فئتين: كنائس شرقية غير خلقدونية وكنائس شرقية مثيلة منقسمة عن كنائسها الأم ومتحدة بروما⁽²⁾

تستخدم الكنائس الغربية الموسيقى الغربية في طقوسها، والمعروفة بالموسيقا الغريغورية، نسبة إلى البابا غريغوريوس (Gregoire) أسقف روما في القرن السادس ميلادي، وتطورت ألحان الكنيسة مع دخول عصر النهضة والتحول التاريخي التي شهدتها أوروبا، وتطوير الكنيسة الكاثوليكية (الفاتيكان) لنفسها، حيث سمحت بدخول الموسيقى إليها، واعتمدت الترانيم الكنسية على أنغام الموسيقى، سواء بالغناء، أو باستخدام الآلات الموسيقية، وتطورت الموسيقى

(1) رسولية: الرسل الذين قاموا بنشر الدين المسيحي بعد السيد المسيح.

(2) الأب عماد طوال: راعي كنيسة اللاتين، مقابلة شخصية (الحصن)، في بلدة الحصن، 10-10-2008.

الكنيسة في عصر الباروك⁽¹⁾ والعصر الرومانتيكي الكلاسيكي على يد أسماء موسيقيين كبار مثل، فيفالدي، باخ، وهاندل، وبتهوفن، وموزارت، وكثيرين غيرهم.

الموسيقا الكنسية في الاردن

تستخدم الكنيسة الغربية وطوائفها في الأردن نمط موسيقا الكنيسة الغربية في جميع أنحاء العالم، وغالباً ما تستخدم آلة الأورغن لمصاحبة التراتيل في طقوسها، ويشارك المصلون بالترديد مع الكورس أو الكاهن في معظم التراتيل الطقسية.

كانت الألحان في الكنيسة الغربية في الأردن ترتل باللغة اللاتينية حتى عام (1964م) حين أجازت الكنيسة ترجمة اللغة اللاتينية إلى لغة البلد الموجودة بها هذه الكنيسة. وفي الكنيسة الأرثوذكسية لا تستخدم أية آلة موسيقية لمصاحبة التراتيل الدينية.⁽²⁾

الأعياد والسنة الطقسية والصوم

تبدأ السنة الطقسية في أول أيلول، ويحتل عيد الفصح المرتبة الأولى، ويعتبر الفصح عيد الأعياد وله مكانة فريدة، وهناك إثنا عشر عيداً كبيراً إلى جانب عيد الفصح تدعى "الأعياد السيديّة"، وهناك أيضاً أعياد أقل أهمية من الأعياد السيديّة، وتحتفل الكنيسة كل يوم تقريباً بذكرى قديس أو أكثر. وبالإضافة إلى هذه الأعياد، هناك فترات للصوم في السنة، كالصوم الكبير المقدس الذي يبدأ قبل سبعة أسابيع من الفصح، وصوم الرسل، وتتراوح مدته بين أسبوع واحد وستة أسابيع، وصوم الميلاد ومدته أربعون يوماً، من 15 تشرين الثاني إلى 24 كانون

(1) عصر الباروك هو العصر الذي ساد خلال الفترة 1600-1700م، وكلمة باروك تعني شديد الزخرفة وهي صفة كل فنون ذلك العصر.

(2) الأب عماد طوال: راعي كنيسة اللاتين- (الحصن)، مقابلة شخصية في بلدة الحصن -17-10-2008.

الأول، ويتم في هذه الأعياد والمناسبات ترتيل الألحان البيزنطية الثمانية التي سيأتي ذكرها فيما بعد (بوبرينسكوي، 1999، ص70).

التدوين الموسيقي البيزنطي:

يتألف السلم الموسيقي البيزنطي من سبع علامات موسيقية، أتت نغماتها من أحرف الهجاء اليونانية، والتي اعتمدت المذهب القسطنطيني بعد إصلاح القسطنطينية عام 1814م. وفيما يلي جدول بأسماء النغمات الموسيقية

جدول رقم (1)

أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بلغات مختلفة

Πα	Bou	Γα	Δι	K ε	Zω	Nη	أسماء النغمات باللغة اليونانية
Pa	vou	Ga	thi	ke	zo	Ni	لفظ النغمات باللغة الانجليزية
با	فو	غا	ذي	كه	زو	ني	لفظ النغمات باللغة اليونانية
ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو	أسماء النغمات حسب التدوين الموسيقي المعاصر

أما إعطاء أسماء النغمات الغربية فقد كا على يد الراهب (Guido) من دير (pompos) والذي ولد في قرية (Arrezo) في إيطاليا في نهاية القرن العاشر، والذي اشتقه من نشيد القديس يوحنا المعمدان، الذي نوره فيما يلي عن مخطوط قديم محفوظ في مكتبة (Chapirte).

Ut queant laxis
REsonare fibris
Mira gestorum
FAMuli tuorum
SOLVE pollutes
LABii reates, Sancti Iohannes.

بالتونجة البيزنطية

Ut que - ant la - xis Re - so - na - re fis - bris
Mi - ra ges - to - rum Fa - mu - Li tu - o
rum, Sol - ve pol - lu - ti La - bi - l re -
a - tum, Sanc - te Io - an - nes.

Si

شكل رقم (5)

(نشيد القديس يوحنا المعمدان (من مخطوط قديم محفوظ في مكتبة (chapitre))

وقد استبدل لفظ النغمة (UT) ذات اللفظ الثقيل فقد استبدلت بلفظ دو (Do) المشتق من

اسم الموسيقي الايطالي دوني Doni (يزيك، 2003، ص 7).

الكومة في الموسيقى البيزنطية

تستخدم الموسيقى البيزنطية نظام سلميين أساسيين هما: السلم الذي يحتوي (72) كوما

وهو الأكثر شيوعاً، والسلم الذي يحتوي (68) كوما وهو الأقل شيوعاً.

تعريف الكوما:

الكوما هي وحدة لقياس أبعاد السلم الموسيقي، ولكن بخلاف الوحدات الفيزيائية الأخرى كالسنتمتر والثانية والغرام، ولا يوجد حتى الآن اتفاق عالمي على تحديد قياس الكوما الواحدة إنما هنالك مدارس مختلفة ومتباينة في هذا الصدد، ويحدد قياس الكوما عادةً حسب عدد الكومات في السلم الموسيقي، فإذا كان 72 كوما، كان قياس الكوما الواحدة $72 \div 1$ من قياس السلم الموسيقي، وبالتالي كلما ازداد عدد الكومات في السلم الموسيقي صغرت الكوما والعكس بالعكس.

وقد نشأت الحاجة إلى وجود الكوما أساساً من أجل تسهيل التعامل مع السلم الموسيقي. ذلك أن أبعاد السلم الموسيقي فيزيائياً ليست مسافة بمعنى فرق بين موضعين موسيقيتين، بل هي نسبة بين تردد درجتين موسيقيتين.

السلام المستخدمة في الكنيسة الأرثوذكسية في الأردن
من الجدير أن نذكر أن الكنيسة الأرثوذكسية في الأردن تستخدم ذات السلام المستخدمة في الكنيسة البيزنطية، حيث يتألف الغناء البيزنطي من ثمانية مقامات أساسية توزع على أربع فئات هي:

1 - السلم الدياتونيكي: Ἡ Διατονική Κλίμαξ

والألحان التي تتبع السلم الدياتونيكي هي:

اللحن الأول، اللحن الرابع، اللحن الخامس، اللحن الثامن.

تنظم أبعاد هذا السلم الدياتونيكي في إطار (نظام 72 كوما) وهي:

صعوداً من (اليسار إلى اليمين)

	12		10		8		12		12		10		8	
دو		ري		مي		فا		صول		لا		سي		دو

في الحالة الطبيعية يرتكز السلم الدياتونيكي على نغمة (دو) وحينها يبدو كسلم دو الكبير

(العجم)، ومع خفض العلامة الثالثة و السابعة قليلاً (فهو يشبه مقام الراست).

2 - السلم الكروماتيكي اللين ('ΗΧρωματική Κλι'μαξ) اللحن الذي يتبع هذا السلم

هو اللحن الثاني فقط.

أبعاد السلم الكروماتيكي اللين هي:

8	14	8	12	8	14	8
ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو

يرتكز السلم الكروماتيكي على درجة (ري) يشبه كثيراً مقام الحجاز كار.

3 السلم الكروماتيكي القاسي: اللحن الذي يتبع هذا السلم هو اللحن السادس فقط.

أبعاد السلم الكروماتيكي القاسي هي:

	6		20		4		12		6		20		4	
ري		مي		فا		صول		لا		سي		دو		ري

يرتكز السلم الكروماتيكي القاسي على درجة (ري) وهو شبيه بالسلم السابق مع زيادة

المسافة بين درجتَي مي بيمول وفا ديبز.

4 - السلم الإنترموني: الألحان التي تتبع هذا السلم هي اللحن الثالث واللعن السابع.

أبعاد السلم الإنترموني هي:

	12		12		6		12		12		12		6	
فا		صول		لا		سي		دو		ري		مي		فا

درجة الركوز (tonic) في السلم الإنرموني هي (فا) أي أنه يقابل مقام (عجم فا)،

(ويردي، 1946، ص117).

الأبعاد الموسيقية في السلم البيزنطي

الأبعاد الموسيقية للسلم الطبيعي البيزنطي ليست متساوية، ويحتوي السلم عادة على

(72) كوما، وهناك ثلاثة أنواع من الأبعاد الطنينية في السلم البيزنطي هي:

- البعد الطنيني الكبير ويحتوي 12 كوما.
- البعد الطنيني المتوسط ويحتوي 10 كومات أو 8 كومات.
- البعد الطنيني الصغير ويحتوي 6 كومات.

وسيقوم الباحث بشرح هذه السلالم بشكل مفصل عند التطرق إلى الألحان الثمانية.

مفاتيح النغمات

لكل نغمة من النغمات السبعة الأساسية علامة تسمى مفتاح أو (مرتيريا) بمعنى دليل

(كما هو مفتاح فا أو مفتاح صول أو مفتاح دو)، وهي تُرشد المرنم إلى النغمة التي يجب أن

يبتدئ بها القطعة الموسيقية.

والمفتاح مؤلف من شاريتين:

الشارة الأولى: شارة تدل على النغمة التي تبدأ بها القطعة.

الشارة الثانية: شارة تدل على نوع السلم المستعمل وبالتالي نوع البعد الذي يعلو هذه النغمة

وينوها وتتغير هذه العلامة مع تغيير المسافات في الألحان.

مثال: Δ الرمز العلوي يشير إلى النغمة ويكون الحرف الأول من اسمها، في حين أن الرمز السفلي يشير إلى نوع السلم المستعمل في التشيد أو الترتيلة (يزبك، 2003، ص 15).

جدول رقم (2)

مفاتيح النغمات

ملاحظه: يقرأ الجدول من أسفل إلى أعلى وتوجد مفاتيح النغمات إلى اليمين، وكل مفتاح

يُدل على نوع السلم والنغمة التي يبدأ بها اللحن

أسماء النغمات		مفاتيح النغمات
Δε	12	Δ'
Γά	8	Γ'
Βού	10	Β'
Πά	12	Π'
Νή	8	Ν'
Ζώ	10	Ζ'
Κε	12	Κ'
Δι	12	Δ
Γα	8	Γ
Βου	10	Β
Πα	12	Π
Νη	8	Ν
Ζω	10	Ζ
Κε	12	Κ
Δι		Δ

علامات النغمات

1. علامات الكمية الصوتية: وضعت علامات الكمية الصوتية للدلالة على

صعود الصوت وهبوطه أو استوائه وتقسم إلى قسمين هما:

أ- علامات بسيطة: وعددها (10) وتقسم إلى علامات صاعدة وعلامات هابطة

وعلامات استواء.

العلامات البسيطة الصاعدة، وعددها خمسة:

(1) ὀλίγον Τσ : تصعد درجة واحدة دون حركة بالصوت أو تمويج.

(2) Πήτσατ Ἡ : تصعد درجة واحدة بتموج وقوة بالصوت.

(3) Κεντήματα Τά : تصعد بالصوت درجة واحدة وتستعمل

كعلامة وصل، فتصل ما قبلها بما يليها من النغمات، دون انقطاع في النفس، ولا تأخذ مقطعا كلاميا خاصا تحتها.

(4) Κέντημα Τό : تصعد بالصوت درجتين.

(5) ὕψηλή Ἡ : تصعد بالصوت أربع درجات.

العلامات البسيطة الهابطة، وعددها أربعة:

(1) ἀπώστροφος Ἡ : تهبط بالصوت درجة واحدة.

(2) ὑποροή Ἡ : تهبط بالصوت درجتين الواحدة تلو الأخرى مع

قليل من التموج في الصوت، ولا تأخذ مقطعا كلاميا خاصا بها.

(3) Τό 'Ελαφρόν : تهبط بالصوت درجتين دفعة واحدة او

درجة واحدة اذا سبقتها علامة ابستروفس.

(4) Ἡ Χαμηλή : تهبط بالصوت أربع درجات.

* (أَيْصُن) Τό ἴσον : هي علامة الاستواء.

عندما تظهر علامة الإيصن بعد أي نغمة فأنها تأخذ اسم ونغمة ما قبلها.

وفي المثال التالي تظهر علامة (الايصُن) مكررة لتوضح إنها تحمل اسم وقيمة العلامة

التي تسبقها، على أن العلامة الأولى تحمل اسم وقيمة نغمة (مي) كما يلي (يازجي، 2001، ص


24 - 25):



جدول رقم (3)

العلامات الصاعدة

قيمتها	Ἀναβάσεως
صورتها	
1	— ٲ ˆ
1 + 1	ˆ ˆ — ˆ
2	— ٲ ٲ
2 + 1	ˆ ٲ
3	— ٲ ٲ
4	— ٲ ٲ ٲ
4 + 1	ˆ ٲ ٲ ٲ (1)
5	— ٲ ٲ ٲ ٲ
5 + 1	ˆ ٲ ٲ ٲ ٲ
6	— ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
6 + 1	ˆ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
7	— ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
8	— ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
9	— ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
10	— ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ

(I) عندما تظهر العلامة () 4 + I فتعني الارتفاع مسافة رابعة ثم درجة صاعدة

أخرى تليها.

مثال:



العلامات المركبة

لا يوجد في العلامات البسيطة ما يرفع أو يهبط ثلاث أو خمس أو ست أو سبع درجات، لذلك ركبت العلامات البسيطة بعضها مع بعض للدلالة على هذه الأبعاد، حيث تتركب علامات الرفع مع بعضها لتشكل علامات رفع جديدة، وتتركب العلامات الهابطة مع بعضها لتشكل علامات خفض جديدة ذات مدلول جديد (يزيك، 2001، ص 29)

جدول رقم (4)

العلامات النازلة (الهابطة)

قيمتها	Καταβύσσους		
	صورتها		
-1	⌋	⌋	⌋
-1 - 1	⌋⌋	⌋⌋	⌋⌋
-1 - 1	⌋	⌋	⌋
-2	⌋	⌋	⌋
-3	⌋	⌋	⌋
-4	⌋	⌋	⌋
-5	⌋	⌋	⌋
-6	⌋	⌋	⌋
-7	⌋	⌋	⌋
-8	⌋	⌋	⌋
-9	⌋	⌋	⌋
-10	⌋	⌋	⌋

التدرج في النغمات

تقرأ النغمات البيزنطية كالموسيقى العالمية من اليسار إلى اليمين، ويوضع مفتاح لكل سلم ليدل على نغمة الأساس أو القرار أو البداية، وهو دليل يرشد إلى النغمة التي يبدأ منها السلم أو النشيد أو التراتيل. ويورد الباحث فيما يلي مثلاً على (السلم الدياتونيكي) وما يقابله في النوتة الكتابية الموسيقية المعاصرة:



مدونة موسيقية رقم (1)

مثال على (السلم الدياتونيكي) وما يقابله في النوتة الكتابية الموسيقية المعاصرة

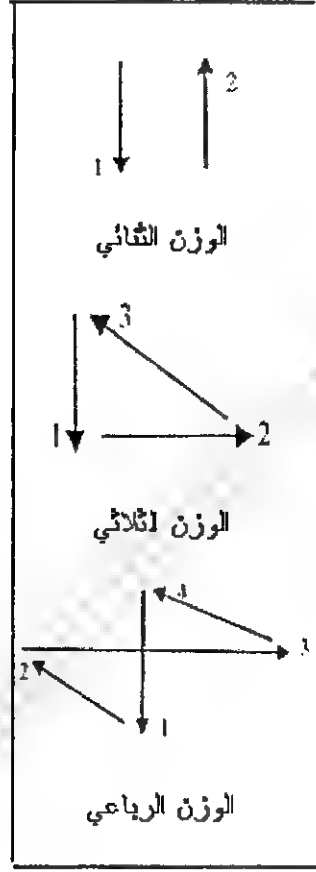
إن المفتاح (٩) يدل على أن نغمة القرار وهي (ري) "Πα" أما الرمز السفلي (٩) فهو للدلالة على نوع السلم الذي نعرض عليه المثال.

ويتضح من خلال المفتاح نوع السلم وهو السلم الدياتونيكي، ونغمة البداية وهي (ري) "Πα"، ثم تأتي علامة الاستواء أنصن (—) فيبدأ اللحن باسم ونغمة (ري) "Πα"، ولأن أنصن علامة استواء فهي تحمل اسم ونغمة ما قبلها، ثم تأتي علامة الأبستروفس "⌒" والتي تهبط درجة واحدة فننزل إلى (دو) "ηN" ثم أبستروفس ثاني فننزل إلى (سي) "Zw"، ثم تأتي علامة إليغن "—" والتي تصعد درجة واحدة فنصعد إلى (دو) "ηN" ثم تأتي علامة إليغن ثانية فنصعد إلى (ري) "Πα" وهكذا...⁽¹⁾.

1 السيد مهند أبو الزلف: المرثل الأول في كنيسة مادبا، مقابلة شخصية في مدينة مادبا، 15 - 7 - 2008

السرعة، كما هو في الموسيقى المعاصرة، وتستخدم الموسيقى البيزنطية المقياس (الميزان) الثنائي والثلاثي والرباعي، وذلك حسب زمن النغمات الموجودة في كل وقت (مازورة).

أمثلة على الأوزان الثلاثة:



شكل رقم (6)

(إشارات الأوزان الثلاثة: الثنائي، الثلاثي، الرباعي)

علامات الوقت: هي العلامة التي تتسلط على علامة أو أكثر فتزيد أو تقلص مدتها الزمنية.

العلامات التي تزيد الوقت، الوقت الواحد يساوي علامة السوداء النوار (ل) في

التدوين الموسيقي المعاصر).

علامات بسيطة وهي ستة:

(1) كلزما (ότ καμσάλ) (◡): وهي تضيف وقتاً (◡) إلى العلامة الملازمة لها

مع حركة في الصوت.

(2) أبلي (Ἡ Αάλεσμα "•"): وتضيف وقتاً إلى العلامة الملازمة لها من غير حركة

صوتية.

إن العلامة أبلي تثني فتدعى ذبلي فتضيف عندئذ وقتين (◡◡)، وتثلاث فتضيف ثلاث

أوقات (◡◡◡):

- أبلي (◡) وتسوي وقتين (◡◡)

- ذبلي (◡◡) وتسوي ثلاثة أوقات (◡◡◡)

- ثربلي (◡◡◡) وتسوي أربعة أوقات (◡◡◡◡)

(3) غورغون (Τό Γοργόν ◡): وتتسلط على علامتين وتجعلهما مدة وقت

واحد، فيكون للعلامة الملازمة لها نصف وقت وللعلامة التي قبلها النصف الآخر.

مثال: ◡◡ = ◡

◡◡ = ◡

تُثني العلامة غُورْغُون وتُدعى حينها ذِيغُورْغُون (Τό Δίγοργον)،

وتتسلط على ثلاث نغمات جاعلة إياها وقتاً واحداً، ويكون لكل علامة ثلث الوقت، وتوضع على العلامة الوسطى.

مثال: $\text{—} = \text{—} \text{—} \text{—}$

$\text{—} = \text{—} \text{—} \text{—}$

تُثَلث العلامة غورغون وتُدعى تَرِيغُورْغُون (Τό Τρίγοργον)، فتتسلط

على أربع علامات جاعلة إياها وقتاً واحداً ويكون لكل علامة ربع الوقت، وتوضع على العلامة الوسطى.

مثال:

$\text{—} = \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

$\text{—} = \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

(4) أَرْغُون (Ανόγρον): وهي عكس غورغون شكلاً، تتسلط على ثلاث نغمات فتساب

من كل علامة من العلامتين الأوليتين نصف وقت وتزيد وقتاً على العلامة الثالثة فتصبح قيمتها الزمنية وقتين.

$\text{—} = \text{—} \text{—} \text{—} = \left(\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 2 \right)$

$$= \text{[Musical Notation: Quarter note, Quarter note, Quarter note]}$$

تنتهي العلامة أرغون فتسمى ذيرغون (٤) فتزيد على العلامة الثالثة وقتين.

$$\text{[Musical Notation: Quarter note, Quarter note, Quarter note]} = \text{[Musical Notation: Quarter note, Quarter note, Quarter note]} \quad (\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 3)$$

$$= \text{[Musical Notation: Quarter note, Quarter note, Quarter note]}$$

وتتثلث العلامة أرغون فتسمى تريرغون (٥) وتزيد على العلامة الثالثة ثلاثة أوقات.

$$\text{[Musical Notation: Quarter note, Quarter note, Quarter note]} = \text{[Musical Notation: Quarter note, Quarter note, Quarter note]} \quad (\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 4)$$

$$= \text{[Musical Notation: Quarter note, Quarter note, Quarter note]}$$

وهكذا فان أرغون ومركباتها تتسلط على ثلاث علامات فقط فيكون لكل من العلامتين

الأوليتين نصف وقت، أما العلامة الثالثة فيصبح لها وقتان أو ثلاثة أو أربعة. (يزبك، 2003،

ص 45،)

(5) السكوت أو الاستراحة. (٦) $\iota\sigma\eta\omega\pi\eta$): وتتركب من شاريتين، تسمى الأولى

(فاريا)، وتسمى الثانية (إيلي) أو إحدى مركباتها، فإذا أردنا السكوت مدة وقت واحد نضع بعد

علامة الفاريا علامة إبلي، وللسكوت ثلاثة أوقات فإن علينا أن نضع بعد علامة الفاريا علامة نبلي.

وفيما يلي جدول يوضح علامات السكوت المركبة وقيمها.

جدول رقم (5)

علامات السكوت المركبة وقيمة كل منها

١٠٠٠٠	١٠٠٠	١٠٠	١٠
٤	٣	٢	١

(6) الصليب + (Ο Σταυρός): يشير إلى قطع الترنيمة فجأة وإلى سكوت مدة نصف وقت تقريبا.

ملاحظة: هناك إشارة الكورونيس (Η Κορωνίς) وهي تستعمل للتطويل بلا حدود.

وإشارة الـ إيقن () وتستعمل للوصل، وهاتان

الشارتان (الكورونيسوال إيقن آتيتان من الموسيقى الغربية).

كما توجد علامات مركبة للوقت، تقسم الوقت إلى أربعة أرباع، وخمسة أخماس، وستة

أسداس، وثمانية أثمان، (يازجي، 2001، ص 35-38).

علامات سير الوقت

علامات توضع في بداية القطع الموسيقية، وأحياناً داخلها، وذلك للدلالة على السرعة. وهناك ست علامات، مركبة من إشارتين: الأولى حرف (x) وهو الحرف الأول من كلمة خروئس (Χρόνος) ومعناها الوقت، والإشارة الثانية تكون غرغون أو ذيغرغون أو أرغون أو ذيغرغون أو تريغون وذلك بحسب سرعة المقطوعة، وفيما يلي جدول يوضح إشارات الوقت وسرعتها

جدول رقم (6)

إشارات الوقت وسرعتها

العلامة	سرعة الحركة Χρόνος	قياسها بالدقيقة	مدة الوقت (إتزال البدور لها)
⌘	بطيئة جداً جداً Πολύ Ἀργός	٤٠ - ٦٠ حركة	ثانيتين تقريباً
⌘	بطيئة جداً Ἀργότερος	٦٠ - ٨٠ حركة	ثانية ونصف تقريباً
⌘	بطيئة Ἀργός	٨٠ - ١٠٠ حركة	ثانية تقريباً
⌘	معتدلة Ἀργοσύτομος	١٠٠ - ١٢٠ حركة	ثلاثة أرباع الثانية تقريباً
⌘	سريعة Γοργός	١٢٠ - ١٤٠ حركة	نصف الثانية تقريباً
⌘	سريعة جداً Χῡμα	١٤٠ - ١٦٠ حركة	ربع الثانية تقريباً

وهي علامات للتعبير الموسيقي وتدل على حركة الصوت في الترقيم، من حيث الشدة وتخفيف قوة الصوت والتمويج، عدد هذه العلامات ستة هي:

- (1) فاريا (Ἡ Βαρεία) : تشير إلى تشديد النغمة على العلامة التي تليها.
- (2) إنسيقيستون (Τ νόλαμό) : تشير إلى تشديد النغمة على العلامة التي تليها.
- (3) أملون (τό νόλαμό) : تشير إلى إبراز الصوت بتموج شديد على العلامة أو العلامتين اللتين تعلوانها.
- (4) أنديكما (Τό Αιτηχένωμα) : تشير إلى تخفيف الصوت على العلامة التي تعلوها.
- (5) سيندسموس (Ὁ νύσδεσμος) : تصل علامتين ببعضها البعض ويرنم بهما بخفة وارتفاع خفيف بينهما.
- (6) إنذوفونن (Τό νήδóφωνον) : تشير إلى تنعيم العلامة الملازمة لها بالفم والانف مغلق. وهي قليلة الاستعمال، (يزبك، 2003، ص 42-44، و) أبو الزلف، مقابلة شخصية، 12 - 7 - 2008).

السلام الموسيقية الأساسية

تعتمد الموسيقى الكنسية البيزنطية ثلاثة سلام أساسية كبيرة تقوم عليها جميع الألحان

وهي:

1- السلم الدياتونيكي (ΗΔιατονική Κλίμαξ)

صعوداً (اليسار إلى اليمين): ري - دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري.

جدول رقم (7)

أبعاد السلم الدياتونيكي

12	Πά
8	Νή
10	Ζώ
12	Κε
12	Δι
12	Γα
8	Βου
10	Πα

2- السلم الكروماتيكي Χρωματική Κλίμαξ

أ- السلم الكروماتيكي أو الملون، هو السلم الذي تتخلله أبعاد صغيرة (4 - 8

كومات) وأبعاد كبيرة تزيد على البعد الطنيزي (14 و 20 كومة)، والسلم

الكروماتيكي نوعان:

أ. الكروماتيكي اللين وأبعاده هما:

صعوداً (من اليسار إلى اليمين): دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري - دو

جدول رقم (8)

أبعاد السلم الكروماتيكي اللين

الديون الأول	8	$N\eta'$
	14	$Z\omega'$
	8	$K\varepsilon$
الديون الثاني	12	$\Delta\iota$
	8	$\Gamma\alpha$
	14	$B\omicron\upsilon$
	8	$\Pi\alpha$
	8	$N\eta$

بعد انفصال

ب. الكروماتيكي القاسي وأبعاده هي:

صعوداً (من اليسار إلى اليمين): ري - دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري

جدول رقم (9)

أبعاد السلم الكروماتيكي القاسي

التيون المثمن الأوتار	التيون الثاني	نقطة انفصال	التيون الأول	4	$\Pi\alpha'$ $N\eta'$
				20	
				6	$Z\omega'$ $K\epsilon$
				12	$\Delta\epsilon$ $\Gamma\alpha$
				4	
				20	
				6	$B\omega$ $\Pi\alpha$

ج. السلم الإنرموني أو الرخيم. Η'Εναρμονιοζ Κλι'μαξ.

صعوداً (من اليسار إلى اليمين): دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري - دو

جدول رقم (10)

أبعاد السلم الإنرموني أو الرخيم

الديوان الثاني	الديوان الأول	12	Nη'
		6	Zω'
		12	Kε
		12	Δι
		6	Γα
		12	Bou
		12	Πα
		12	Nη

ويطلق على هذه السلالم الأجناس الثلاث.

وتتألف السلالم الكبيرة من دواوين صغيرة مثنئة أو مخمسة أو مربعة الأوتار، فالديوان المثنى الأوتار هو سلم مكون من ثماني نغمات وسبعة أبعاد. والديوان الخمس الأوتار هو سلم مكون من خمس نغمات وأربعة أبعاد ويسمى أيضاً بالدولاب وذلك بسبب تكرار أبعاده بانتظام. إما الديوان المربع الأوتار فهو السلم المكون من أربع نغمات وثلاثة أبعاد، والجدولان السابقان رقم (9) ورقم (10) يوضحان الدواوين الكبيرة والصغيرة.

علامات الرفع والخفض العامتان

وهما علامتان علامة واحدة للرفع نصف درجة والأخرى للخفض نصف درجة، يوثر مفعول هاتين العلامتين في نغمة (مي) "Bou" أو (سي) "Zw" طيلة المقطوعة إلى أن تبطله أخرى، ويغلب وجودهما في أناشيد اللحن الثالث، وهما:

أ- علامة الرفع العامة " σ " ترافق نغمة (فا) ($\Gamma\alpha$) لكن تأثيرها يكون على الدرجة التي تليها مباشرة فترفع نغمة (مي) (Bou) نصف درجة في النشيد كله، وتعاود علامة الدييز (#).

ب- علامة خفض العامة ρ وترافق نغمة (لا) ($k\epsilon$) وتخفض فقط نغمة (سي) (Zw) المجاورة نصف درجة في النشيد كله، وتعاود علامة البيمول.

علامتا الرفع والخفض الخاصتان

تؤثر علامتا الرفع والخفض الخاصتان على النغمة التي تلازمهما، ولا يمتد مفعولهما إلى

النشيد كله، وينتهي مفعولهما بانتهاء غناء النغمة التي تلازمها هذه العلامة، وهما:

أ- علامة الرفع الخاصة ويرمز لها بالرمز $\Delta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma \sigma$

ب- علامة خفض الخاصة ويرمز لها بالرمز $\Upsilon\varphi\epsilon\sigma\iota\varsigma \rho$

إن علامتا الرفع والخفض العامة والخاصة تعمل جميعها على رفع أو خفض النغمة

بمقدار نصف درجة، كما وتوجد علامات رفع وخفض بمقدار نصف الدرجة، ربع الدرجة، ثلث

الدرجة كما يلي (يازجي، 2001، ص 83 - 85):

- علامة خفض ثلث درجة σ .
- علامات رفع ربع درجة σ^* .
- علامة خفض ربع درجة ρ .

علامة التحويل (الفثورا $\Phi\acute{\alpha}\rho\theta$)

هي علامة تشير إلى تغيير السلم كاملاً والانتقال من جنس إلى آخر، ويستمر تأثيرها

إلى أن تأتي فثورا أخرى تبطل مفعولها، وتنقسم الفثورات إلى ثلاثة أنواع هي (يازجي، 2001،

ص 86 - 87):

- الأولى خاصة بالسلم الديانونيكي، وعددها ثمانية وهي الآتية:

ⲓ ⲓⲁ ⲓⲁⲓ ⲓⲁⲓⲁ ⲓⲁⲓⲁⲓ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁ

- الثانية خاصة بالسلم الكروماتيكي، وعددها خمسة وهي:

ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓ

- الثالثة خاصة بالسلم الإنرموني، وعددها ثلاثة وهي:

ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁ ⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓⲁⲓ

الفصل الرابع

الألحان الثمانية

الفصل الرابع

الألحان الثمانية

القداس من اكبر الطقوس التي تحتوي على الحان متعددة وكثيرة أساسها ما يعرف بالموسيقا الكنسية البيزنطية بالألحان الثمانية، وترتل جميع أجزائه بصوت الكاهن بالاشتراك مع فريق الشماسة والمرتلين والمصلين، ويعتمد الاداء في الكنيسة على المرتلين وهم فرق الترانيم أو (الكورس)، ورئيس الشماسة هو القائد، وبراعي أن يكون ذو صوت جيد وإحساس موسيقي مرهف، ومن المعروف أن المرتل قد يضيف بعض الزخارف المرتجلة أثناء الأداء، وذلك بهدف تجميل اللحن والتعبير عن المعاني، ولكل مرتل أسلوبه الخاص بالزخارف حسب إحساسه بالمعنى واللحن وإمكانيات صوته، أما بالنسبة للكورس فغناؤهم مقيد وليس لديهم فرصة للارتجال. والقداس هو الطقس الأكبر في الشعائر المسيحية، ويتكون من أجزاء وصلوات يرتلها الكاهن منفردا بالاشتراك مع فرق الشماسة والمرتلين والمصلين الذين يقومون بتريد المردات وترتل الكاهن (صادق، 1997، ص111).

تعتمد الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية بشكل رئيس على ثمانية ألحان في ممارسة طقوسها الدينية، وتبدأ السنة الطقسية بترتل اللحن الثامن لواحد من جميع القديسين والذي يستمر استخدامه طيلة الأسبوع الأول، حيث يبدأ استخدامه من غروب السبت حتى غروب السبت الذي يليه، وبعد انتهاء الأسبوع الأول يأتي دور اللحن الأول والذي يستمر لمدة أسبوع آخر، ثم يأتي دور اللحن الثاني ويستمر لمدة أسبوع آخر، وهكذا حتى انتهاء الألحان الثمانية في ثمانية أسابيع، ويعود الترتيب من جديد، ويستمر هذا الترتيب إلى أن تقطعه الأعياد السيديّة والميلاد والفصح

ويكون لها ترتيب خاص لا يخضع للحن الأسبوع، وبعد نهاية هذه الأعياد يعود ترتيب لحن الأسبوع من المكان الذي توقف عنده⁽¹⁾.

العناصر الأساسية في الألحان الثمانية

تقسم الألحان الثمانية إلى فئتين:

أ - الألحان الأصلية

- اللحن الأول: يقوم على السلم الدياتونيكي.
- اللحن الثاني: يقوم على السلم الكروماتيكي اللين.
- اللحن الثالث: يقوم على السلم الإنرموني.
- اللحن الرابع: يقوم على السلم الدياتونيكي.

ب - الألحان الشقيقة

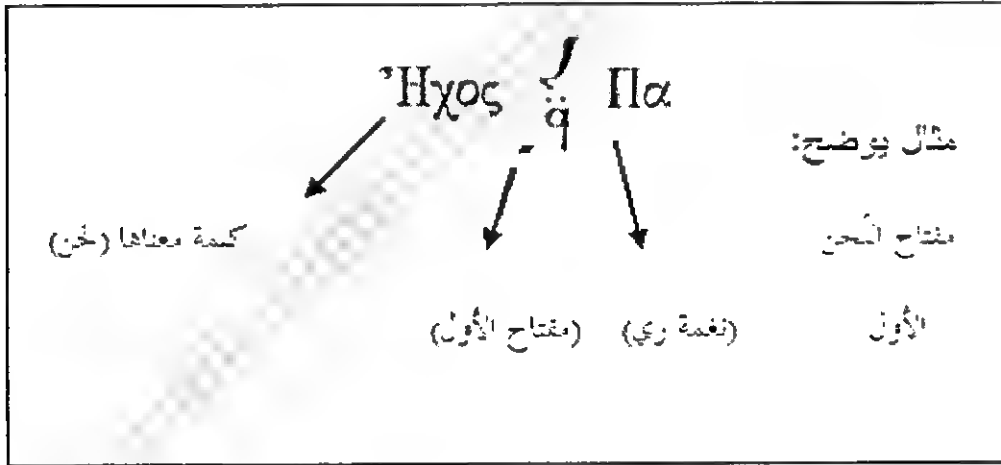
- اللحن الخامس: يقوم على السلم الدياتونيكي. وهذا اللحن هو شقيق اللحن الأول.
- اللحن السادس: يقوم على السلم الكروماتيكي القاسي، وهذا اللحن هو شقيق الثالث.
- اللحن السابع: يقوم على السلم الإنرموني.
- اللحن الثامن: يقوم على السلم الدياتونيكي، وهو شقيق السلم الكروماتيكي الملون.

(1) الأب سمعان خوري: راعي كنيسة الروم الأرثوذكس (الحصن)، مقابلة شخصية، بلدة الحصن، الأردن، 2008/12/10م.

لكل لحن من هذه الألحان عناصر تضيف طابعاً خاصاً ولوناً موسيقياً متميزاً، وعناصر

اللحن في الموسيقى البيزنطية هي:

- أ - جنس السلم الذي يتبعه اللحن: دياتونيكي، كروماتيكي، إنرموني.
- ب - قرار اللحن، النغمة الأساسية التي يشاد عليها بناء اللحن و النغمة التي ينتهي بها الترتيل.
- ج - ميزة اللحن، سرعة النشيد، طريقة ربط النوتات ببعضها والتعبير الموسيقي.
- د - مفاتيح اللحن: وهي التي ترشد المرنم إلى نغمات السلم الموسيقي في بداية الترتيلة وداخلها أونهايتها، وتشير أيضاً إلى طبيعة اللحن، فكل لحن مفاتيحه الخاصة وإلى يمينه اسم نغمته الأساسية ونغمة بدأ الترتيل (يازجي 2001، ص 134)، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (7)

مثال يوضح مفاتيح اللحن الأول

اللّحن الأول

يتبع اللّحن الأول السلم الدياتوني المكون من الديوان المثلث الأوتار (مؤلف من ثماني

درجات). وأبعاد هذا السلم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 12 - 8 - 10 - 12 - 12 - 10 - 8 - 10 كوما.

ري - دو - سي - صول - فا - مي - ري

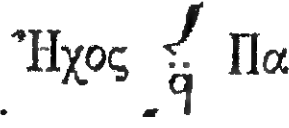
جدول رقم (11)

أبعاد سلم اللحن الأول، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

علامات التحويل من	الأبعاد بالكومات	مفاتيح
جنس إلى آخر		اللغيمات
♂	12	π'
♂	8	ν'
♂	10	ζ'
♂	12	ξ'
♂	12	Δ
♂	8	Γ
♂	10	ε
♂		ζ
		π

- إن قرار اللّحن الأول هو ري " Πα"، وهي النغمة التي تنتهي بها الترتيلة. وأكثر النغمات التي ترفع وتخفض في اللّحن هي (فا، صول، سي) غا، ذي، زو.

كما إن المفتاح الرئيسي للّحن الأول Πα هو:



- تلون أنغام اللّحن الأول تلوينا جزئيا، ويكون التلوين إما بالانتقال من الجنس الدياتونيكي إلى الجنس الكروماتيكي (سلم اللحن الثاني والسادس) أو بتغيير اللّحن والانتقال من اللّحن الأول إلى الرابع أو السابع أو الثامن، ويتم الانتقال من اللّحن الأول إلى الجنس الكروماتيكي، على نغمتي (ري) و(صول)، وذلك باستخدام الفئورات الخاصة بالسلم الدياتونيكي.

خصائص اللّحن الأول: يوحى اللّحن الأول للسامع بالهدوء والسكينة، ويجمع إلى البساطة العظيمة وإلى الرصانة الجمال. ومن أكثر التراتيل التي ترنم على اللّحن الأول (طروبارية اللحن الأول "إن الحجر لما ختم) (المر، 1969، ص 16).

وقد قام الباحث بتسجيل هذه الطروبارية وترجمها إلى ما يقابلها بالنوتة المعاصرة.

بصوت المرتل الأول في كنيسة مآدبا السيد مهند أبو الزلف.

المبحث الاول

١٠
مَعْرِفَةِ اللَّهِ مِمَّا تَرَى مَا لَمْ يَرَ جَنَّاتُ الْجَنَّةِ إِنَّ
الْجَنَّةَ مَوْظِعٌ رَحْمَةٍ لِلْعَالَمِينَ

[illegible]

اللحن الأول حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر



مدونة موسيقية رقم (3)

اللحن الأول حسب التدوين الموسيقي المعاصر

ملاحظة: يقابل اللحن الأول مقام بيات في الموسيقى العربية (يازجي 2007، ص 135-140).

اللحن الثاني

يتبع اللحن الثاني السلم الكروماتيكي اللين، وقد دعاه الأقدمون الليدي، وأبعاد هذا السلم

هي (من اليسار على اليمين):

صعوداً: 8 - 14 - 8 - 12 - 8 - 14 - 8 كومات.

دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري - دو

جدول رقم (12)

أبعاد سلم اللحن الثاني، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح	الأبعاد بالكومات	علامات التحويل من
أنغمات		جنس إلى آخر
♭	8	♭
♭	14	♭
♭	8	♭
♭	12	♭
♭	8	♭
♭	14	♭
♭	8	♭

قرار اللّحن الثاني هو نغمة ذي Δ (صول) وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحن :

Δ⁺ Hxoc و المفتاح الرئيسي للّحن الكروماتيكي هو:

تتّون نغمات اللّحن الثاني تلويناً جزئياً، ويكون التلوين إما بالانتقال من اللّحن الثاني إلى اللّحن السادس (السّلم الكروماتيكي القاسي)، أو بالانتقال إلى الجنس الدياتونيكي. ويختص اللّحن الثاني بالابتهاال بحرارة، وبخلق جو من الخشوع والابتهاال، فهو لحن عاطفي وتوسلي. قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقى لترتيلة مشهورة على اللّحن الثاني، وهي بصوت المرنّث الأول السيد مهند أبو الزلف.

ملروباوية الحقن الثاني ١٤

X

[illegible]

اللحن الثاني حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص، 47).



مدونة موسيقية رقم (4)

اللحن الثاني حسب التدوين الموسيقي المعاصر

ملاحظة: لا يوجد ما يقابل اللحن الثاني في الموسيقى العربية بشكل أكيد ولكن يمكن أن يشتق منه

جنس هزام و جنس حجاز وهو يرتكز على نغمة (مي) أو نغمة (صول).

اللّٰحْنُ الثَّالِثُ

وقد دعاه الأقدمون اللَّحْنُ الفَرِيجِيُّ يَتَّبِعُ اللَّحْنَ الثَّالِثَ السَّلَامَ الإنْرُمُونِي وَأَبْعَادَ هَذَا السَّلَامِ هِيَ (مَنْ
الْيَسَارَ إِلَى الْيَمِينِ):

صعوداً: 12 - 6 - 12 - 12 - 6 - 12 كوما.

دوا - سي - لا - صول - فا - مي - ري - دو

جدول رقم (13)

أبعاد سلم اللحن الثالث، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

علامات التحويل من	الأبعاد بالكمات	ملاحظات
جنس إلى آخر		الأنثى
♂	12	♂
♀	6	♀
	12	♀
	12	♂
	12	♂
	6	♀
	12	♀
	12	♂
	12	♂

أن قرار اللّحن الثالث هو $\Gamma\alpha$ (فا) وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحن، والمفتاح

الرئيسي هو: $\text{H}\chi\sigma \text{ } \eta \Gamma\alpha$

تلون أنغام اللّحن الثالث باللّحن السادس أو الثاني، كذلك تَدْخُلُهَا أنغام دياتونيكية.

وتختص ألحان اللّحن الثالث بالقوة والرجولة والحيوية. (يازجي 2007 ص، 152 ص 162)

قام الباحث بتسجيل وتدوين ترتيلة مشهورة على اللّحن الثالث. وهي بصوت المرنّيل

الأول السيد مهند أبو الزلف.

ملء بارية العن الثالث ٢٢ ١٢٨

جـ مـ نـ تـ بـ وـ لـ يـ اـ نـ وـ يـ مـ اـ لـ حـ رـ تـ فـ لـ
 دـ اـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ
 بـ وـ اـ عـ زـ عـ نـ مـ بـ اـ لـ بـ نـ اـ نـ لـ يـ اـ نـ تـ ضـيـ أـ لـ
 دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ
 بـ اـ نـ تـ اـ كـ وـ يـ طـ رـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ
 تـ اـ نـ اـ يـ اـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ
 قـ اـ نـ وـ وـ وـ وـ اـ لـ مـ رـ بـ كـ وـ عـ اـ وـ تـ مـ وـ
 اـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ D
 تـ مـ لـ أـ لـ حـ نـ مـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ وـ
 اـ دـ D
 مـ العـظـ مـ أـ لـ حـ

اللحن الثالث حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص، 73).



مدونة موسيقية رقم (5)

اللحن الثالث حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يشتق سلم اللحن الثالث من السلم الإنترموني وذلك بالتركيز على الدرجة الرابعة (فا)، ويقابله

مقام عجم على درجة الجهاركاه في الموسيقى العربية.

الّحن الرابع

يتبع الّحن الرابع السّلم الدياتونيكي، لذلك فإن أبعاده ومفاتيحه هي نفس الأبعاد. وأبعاد

هذا السّلم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 12 - 8 - 12 - 12 - 10 - 8 - 12 كوما.

ري - دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري

جدول رقم (14)

أبعاد سّلم الّحن الرابع، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح النغمات	الأبعاد بالكوما	علامات التحويل من جنس إلى آخر
π'	12	φ
ν'	8	φ
ν'	10	φ
λ'	12	φ
λ'	12	φ
Δ	8	φ
Δ	10	φ
π'		φ

يختلف قرَار اللَّحْن الرابع بحسب نوع الترانيم، ففي الترانيم الأرمولوجية والسيتيزاري

القصير يكون القرار نغمة (مي) فو Buo.

وفي الترانيم السيتيزارية يكون القرار نغمة (ري) با $\Pi\alpha$.

وفي الترانيم الباباذية، يكون القرار نغمة (صول) ذي Δ .

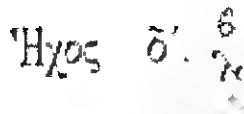
وفي الترانيم الكالوفونيكية، فيكون القرار ايضا نغمة (صول).

مفاتيح اللَّحْن الرابع الأساسية هي:

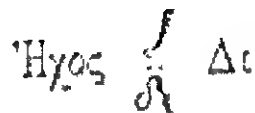
1- اللَّحْن الرابع فو Buo، (مي) الأرمولوجي.



2- اللَّحْن الرابع فو Buo، (مي) السيتيزاري القصير



3- اللَّحْن الرابع با $\Pi\alpha$ ، (ري) السيتيزاري.



4- اللَّحْن الرابع ذي Δ (صول) الباباذي.

يَلَوْنَ اللَّحْن الرابع تلويناً جزئياً بالانتقال إلى اللَّحْن السادس أو الثاني أو الجنس

الإرموني.



مدونة موسيقية رقم (6)

اللحن الرابع حسب التدوين الموسيقي المعاصر

طروبارية اللحن الرابع تتبع السلم الكروماتيكي اللين، ويقابلها مقام صبا زمزم مصّور

على نغمة مي الطبيعية.

يقابل اللحن الرابع الأرمولوجي مقام سيكا في الموسيقى العربية، أمّا اللحن الرابع البأبأدي

فليس ثمة ما يقابله. (1)

(1) مهند أبو الزلف: مقابلة شخصية، مدينة مادبا - الأردن، بتاريخ 2008/11/13.

الْحَنَ الْخَامِسُ

اللّٰحْنُ الخامس هو شقيق اللّٰحْنِ الاول ويسير على نهج السّلم الدياتونيكى، وتكون مفاتيحه

وأبعاده وفنوراته دياتونيكية. وأبعاد السلم الدياتونيك هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 12 - 8 - 10 - 12 - 12 - 8 - 10 - 12 كوما

ري - دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري

جدول رقم (15)

أبعاد سلم اللّحن الخامس، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

علامات التحويل من	الأبعاد بالكوما	مفاتيح
جنس إلى آخر		النغمات
♂	12	π' q
♂	8	ν' n' z' z
♂	10	x q
♂	12	Δ n
♂	12	ν' n' 6
♂	8	z
♂	10	π q

وكثيراً ما تستخدم في اللّحن الخامس نغمة (سي بيمول) $Z\omega$ فيكون الديوان الاعلى كُرد على الحسيني.

إن قرار اللّحن الخامس الأرمولوجي هو (لا) كه $k\epsilon$ أما قرار اللّحن الستيشيراري فهو $\Pi\alpha$ (ري).

مفاتيحه

المفتاح الرئيسي للّحن الخامس السيشيراري القصير والأرمولوجي هو:

$$\text{H}\chi\omega\varsigma \quad \frac{\lambda}{\pi} \quad \eta \quad \Pi\alpha \quad \text{—}$$

إن أنغام اللّحن الخامس الأرمولوجية والستيشيرارية لا تلوّن.

خصائص اللّحن الخامس الأرمولوجية الحماس والطرب والابتهاج والفرح، وفي أنغامه الستيشيرارية فيوحي بالسكينة والهدوء.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقى لترتيبة مشهورة على اللّحن الخامس، وهي بصوت المرثل الأول مهند أبو الزلف.

طروبارية الحسن الخامس

[illegible]

اللحن الخامس حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص، 128).



مدونة موسيقية رقم (7)

اللحن الخامس حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل اللحن الخامس با "ري Πα" في الموسيقى العربية مقام بيات مصّور على نغمة الحسيني، إذا خفضت نغمة (سي) زو Zω نصف درجة. ويشق منه مقام الصبا إذا خفضت نغمتي صول وسي.

ويشتق منه مقام نهوند إذا خفضت نغمة (مي) ونغمة (سي) على أن يكون مصوراً على درجة (دو).

اللّٰحْن السّادس

اللّٰحْن السّادس هو شقيق الأول ويتبع السلم الكروماتيكي القوي، ولكن قراره هو (ري)، وعندما يستعمل السلم الكروماتيكي اللّين (سلم اللحن الثاني) يكون قراره (صول)، أبعاد سلم اللّحن الخامس هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 6 - 20 - 4 - 12 - 6 - 20 - 4 كوما.

ري - دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري

جدول رقم (16)

أبعاد سلم اللّحن السادس، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح	الأبعاد بالكوما	علامات التحويل من
أنغمات		جنس إلى آخر
♭	4	♭
♭	20	
♭	6	♭
♭	12	
♭	4	♭
♭	20	
♭	6	♭

المفتاح الرئيسي للحن السادس با $\Pi\alpha$ (ري) فهو: $\Pi\alpha$ (π)

والمفتاح الرئيسي للحن السادس ذي $\Delta\iota$ (صول) فهو: $\Pi\alpha$ ت λ π $\text{H}\chi\sigma$

يتخلل اللحن السادس ألوان متعددة، وذلك بالانتقال إلى اللحن اللساني أو الجنس الدياتونيكي أو الجنس الإنرموني عن طريق الفثورات الخاصة بذلك اللحن.

خصائصه:

يُوحى السلم السادس بالعدوبة والابتهاال والخشوع كما في اللحن الثاني.

أما اللحن الكروماتيكي القاسي، فيُوحى بالخشوع والتوبة والحزن.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقى لترتيلا مشهورة على اللحن السادس، وهي بصوت

المرتل الأول السيد مهند أبو الزلف.



مدونة موسيقية رقم (8)

اللحن السادس حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل اللحن السادس في الموسيقى العربية مقام الحجاز اذا استعمل ديواناً رباعياً على

درجة ري أو درجة صول.

الْحَنّ السَّابِع

يسير اللّحن السابع على نهج السلم الإنرموني في ترانيمه الأثرمولوجية والسيشيرارية، ويكون عندئذ سلمه وأبعاده ومفاتيحه كذلك في اللّحن الثالث، وكذلك يسير اللّحن السابع على السلم الدياتونيكي في ترانيمه البأبادية والكالوقونيكية، فتكون أبعاده وسلمه ومفاتيحه كالجنس الدياتونيكي تماماً، وهكذا يظهر اللّحن السابع بشكلين، سابع إنرموني، وسابع دياتونيكي، أبعاد سلم اللّحن السابع هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 12 - 6 - 12 - 12 - 6 - 12 - 12 - 6 - 12 - 12

دو - سی - لا - صول - فا - می - ری - دو

جدول رقم (17)

أبعاد سلم اللّحن السابع، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل.

علامات التحويل من	الأبعاد بالكوما	مفاتيح
جنس إلى آخر		النغمات
♩	12	♩' $\delta\delta'$
♩	6	♩' $\gamma\gamma'$
♩	12	♩' $\gamma\gamma'$
♩	12	♩' $\Delta\delta\delta'$
♩	6	♩' $\gamma\gamma'$
♩	12	♩' $\gamma\gamma'$
♩	12	♩' $\gamma\gamma'$
♩		♩' $\gamma\gamma'$

إن قرار اللّحن السابع هو $\Gamma\alpha$ (فا) وهناك قرار آخر هو (سي بيمول)، $Z\omega$

المنخفضة، أمّا اللّحن السابع الدياتونيكي فقراره (نغمة سي الطبيعية) $Z\omega$.

المفتاح الرئيسي للحن السابع فا $\Gamma\alpha$ الإنرموني هو:

$\text{H}\chi\sigma\varsigma \text{ } \overline{\text{H}} \Gamma\alpha$

المفتاح الرئيسي للحن السابع سي $Z\omega$ الانرموني هو:

$\text{H}\chi\sigma\varsigma \text{ } \overline{\text{H}} \eta$

المفتاح الرئيسي للحن السابع سي $Z\omega$ الدياتونيكي هو:

$\text{H}\chi\sigma\varsigma \text{ } \overline{\text{H}} Z\omega$

تلوينه:

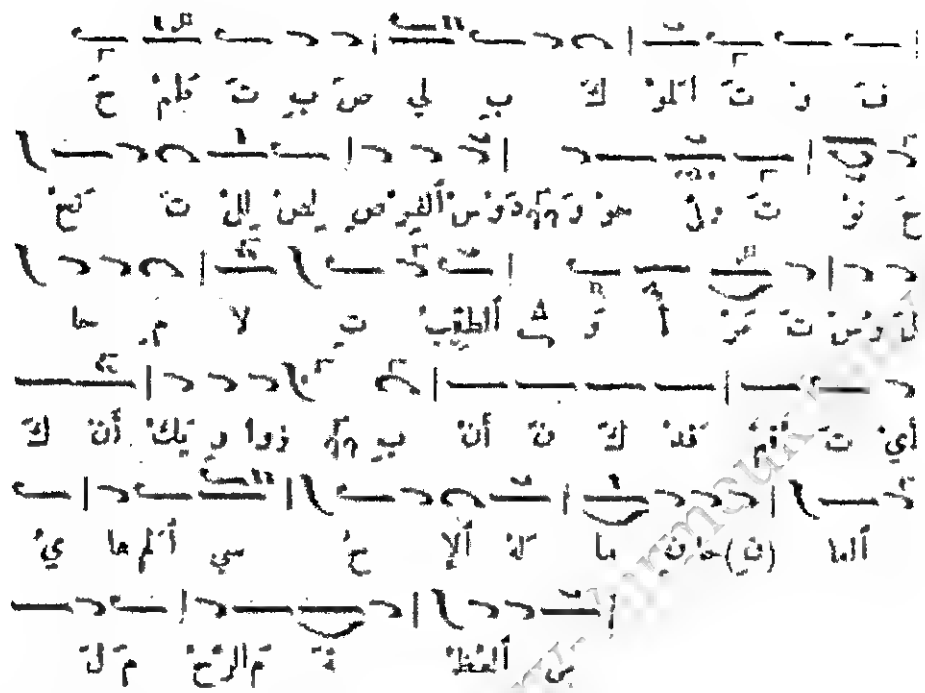
إن أنغام اللحن السابع الإنرموني نادراً ما تلون، أما اللحن السابع الدياتونيكي فيكثر فيه التلوين، حيث تتخلله جمل من اللحن الثاني والسادس، ومن السلم الإنرموني، ويتم ذلك بفثورات خاصة.

خصائصه:

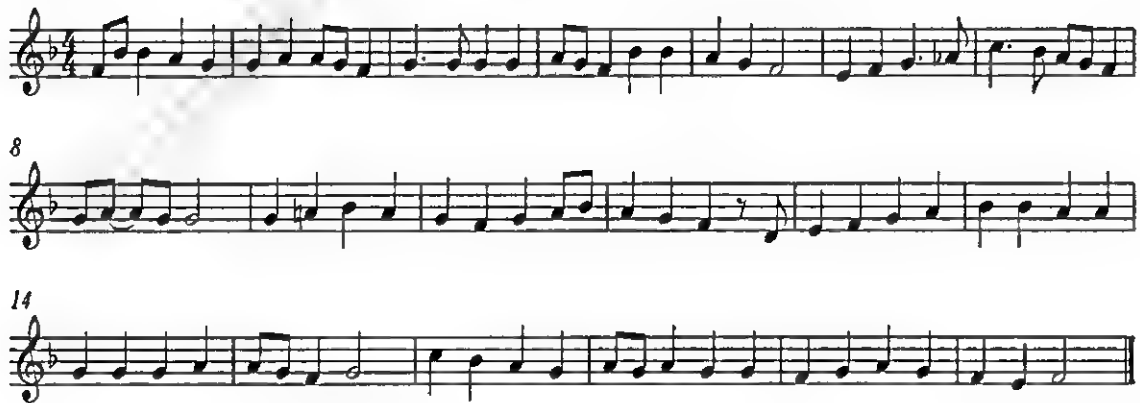
الحن السابع يوحى بالهدوء والسكينة، أما اللحن السابع الدياتونيكي فيوحى بالفرح والطرب والابتهاج والاحتفال.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقى لترتيلة مشهورة على اللحن السابع وهي بصوت الممثل الأول السيد مهند أبو الزلف.

طروبارتة اللحن السابع ٩٩



اللحن السابع حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص، 187).



مدونة موسيقية رقم (9)

اللحن السابع حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل اللّحن السابع فا $\Gamma\alpha$ الإنرموني في الموسيقى العربية مقام عجم على درجة جهاركاه

ويقابل اللّحن السابع سي - $Z\omega$ الدياتونيكي في الموسيقى العربية مقام عراق، ويقابل اللّحن السابع

سي - $Z\omega$ الإنرموني مقام عجم عشيران وتكون درجتني (مي) و(سي) منخفضتين.

الْحَن الثَّامِن

اللّٰحْن الثَّامِن هو شَقِيق اللّٰحْن الرَّابِع، وَيَسِير عَلَى نَهْجِ الْجِنْسِ الدِّيَاتُونِيكِيِّ، فَأَبْعَادُهُ وَمِفَاتِيحُهُ وَفُتُورَاتُهُ تَتَّبِعُ الْجِنْسَ الدِّيَاتُونِيكِيَّ، وَيَتِمُّ تَصْوِيرُ اللَّحْنِ الثَّامِنِ عَلَى دَرَجَةِ فَـ $\Gamma\alpha$ فِي تَرَانِيمِ اللَّحْنِ الثَّامِنِ الْأَرْمُونِيَّةِ، كَالطَّرُوبَارِيَّاتِ وَالْقَوَانِينِ، وَيَنْتِجُ عَنْ ذَلِكَ السَّلَمُ التَّالِي (مِنَ الْيَسَارِ إِلَى الْيَمِينِ):

صعوداً: 12 - 10 - 8 - 12 - 10 - 8 - 12 - 12 كوما.

دو - سی - لا - ڇول - فا - می - ری - دو

جدول رقم (18)

أبعاد سلم اللحن الثامن، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

علامات التحويل من جنس إلى آخر	الأبعاد بالكوما	مفاتيح ألنغمات
	12	ص' γ
	8	ز' γ
	10	ز γ
	12	Δ γ
ز	8	ز γ
	10	ز γ
	12	ز γ

قرار اللحن الثامن هو دو (Nη)

أما في التراتيل الأرمولوجية فيكون فا (Γα^ز)

مفاتيحه

إن المفتاح الرئيسي للحن الثامن ني (Nη) دو هو:

$\text{H}\chi\sigma\varsigma \lambda \delta \epsilon \text{N}\eta$

والمفتاح الرئيسي للحن الثامن غا (Γα) فا هو:

يلون اللحن الثامن بطرق مختلفة، فيتخللها جمل من اللحن الثاني أو السادس، ويتم ذلك

باستخدام فتورات السلم الدياتونيكي.

خصائصه:

يوحي اللحن الثامن ني (Nη) دو بالهدوء والراحة والفخامة وهو لحن هادئ.

أما اللحن الثامن غا (Γα) فا فيعبر عن الفرح ويجاري اللحن الثالث بتأثيره.

قام الباحث بتسجيل وتكوين الموسيقى لترنيلة مشهورة على اللحن الثامن. وهي بصوت

المرتل الأول مهند أبو الزلف.

طروبارية المعلن الثامن نيك ماله في

ن م با و لو ألع ن م ث دز ح با
دا د د د د د د د د د د د د د د د
ن لا ألع دا د د د د د د د د د د د د
ألع د د د د د د د د د د د د د د
ن م نا ق ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن
ن م با ق ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن
ألع د د د د د د د د د د د د د د
ن م با ق ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن

الحن الثامن حسب التكوين الموسيقي البيزنطي المعاصر

(المر، 1969، ص، 212).



مدونة موسيقية رقم (10)

الحن الثامن حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل الحن الثامن دو (Nη) في الموسيقى العربية مقام الراست.

ويقابل الحن الثامن فا (Γα) في الموسيقى العربية مقام جهاركاه.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

نتائج الدراسة:

في ضوء أهداف هذه الدراسة وإجراءاتها وتحليل بياناتها فقد توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها بما يلي:

أولاً: أظهرت الدراسة أن الموسيقى الكنسية الأرثوذكسية في الأردن هي الموسيقى البيزنطية نفسها والتي نشأة وتطورت على مدى ستة عشر قرناً تقريباً، وتأثرت بالأحداث التاريخية التي واكبتها على مر العصور، وتأثرت أيضاً الموسيقى البيزنطية بشكل واضح بالموسيقى التركية بعد سقوط القسطنطينية بأيدي الاتراك، ونرى ذلك التأثير في طريقة غناء الترتيل وطرق التدوين والأبعاد اللحنية المتبعة في الموسيقى البيزنطية في الوقت الحالي، أما الموسيقى الكنيسة الأرثوذكسية في الأردن فهي الموسيقى البيزنطية نفسها ولكنها مترجمة، حيث قام بعض المُرَمِّين الموهوبين أمثال (مترى المُر وأندراوس معيقل) بترجمة التراتيل اليونانية إلى اللغة العربية، وقاموا بتوزيعها موسيقياً بحيث تتناسب مع الألحان الثمانية والتي أصبحت تُرتل باللغة العربية.

ثانياً: أظهرت الدراسة أن الأسلوب المتبع في تدوين الموسيقى البيزنطية يتميز بخصوصية واضحة، وتكمن هذه الخصوصية بأن الموسيقى البيزنطية تستخدم رموزاً وعلامات تدل على المسافات والنغمات وكل مكونات اللحن التي تتميز بالدقة وعدم التعقيد، كما يتميز التدوين في كونه مستخدماً في الكنيسة الأرثوذكسية في جميع أنحاء العالم إلى الآن، كما توجد هناك معاهد ومدارس لتعليم الموسيقى البيزنطية وطرق تدوينها.

ثالثاً: تتميز الموسيقى الكنسية البيزنطية باستخدامها لثمانية ألحان يقابل أغلبها مقامات شرقية، تتبع ثلاث سلالم، السلم الدياتونيكي، والسلم الكروماتيكي، والسلم الإنرموني، وتتميز هذه الألحان بخصائص عديدة فمنها ما يعبر عن العظمة والحيوية والفخامة، ومنها ما هو توسلي وهو الذي يعبر عن التوبة والآتضاع، وهناك النوع الهدوني وهو الذي يعبر عن عذوبة النفس والهدوء والسكينة.

التوصيات:

بعد أن أتم الباحث هذه الدراسة، وفي ضوء النتائج التي توصل إليها، فإنه يوصي بما

يلي:

1. إجراء مزيد من الدراسات الموسيقية المتعمقة في مجال الموسيقى الكنسية الأرثوذكسية في الأقطار العربية الأخرى، لمعرفة مختلف الجوانب الموسيقية المتعلقة بهذه الموسيقى وبخاصة جذورها وقراءتها وتدوينها وأدائها.
2. إجراء دراسات موسيقية متعمقة في مختلف ألوان الموسيقى الكنسية في الأردن.
3. إجراء دراسات موسيقية مقارنة بين الموسيقى الكنسية الأرثوذكسية الشرقية وأنواع الموسيقى الكنسية الأخرى في الأردن.
4. الاستفادة من بعض الجوانب الموسيقية في الموسيقى الكنسية الأرثوذكسية في تدعيم مناهج التربية الموسيقية المدرسية في الأردن، وكذلك المناهج الموسيقية الجامعية.

المصادر والمراجع:

- بطرس، نعيمة صادق، 1997م، الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني في مصر، بحث منشور في مجلة علوم وفنون (دراسات عليا) المعهد العالي للموسيقا العربية.
- بوبرينسكوي، بورييس، 1999م، مُعجم اللاهوت الأرثوذكسي، المنشورات الأرثوذكسية، طرابلس، لبنان.
- شرقاوي، سهير، 1992م، مقارنة بين المقامات الكنسية والمقامات العربية، بحث منشور، مجلة علوم وفنون ودراسات وبحوث، قسم الموسيقا العربية، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.
- عدس، عبد الرحمن، 1992م، أساسيات البحث التربوي، دار الفرقان، - الأردن.
- فرح، رفيق، 1980م، معالم الطريق، منشورات الكنيسة الأسقفية في القدس والشرق الأوسط.
- كلداني، سعيد، 1993م، الكنيسة الشرقية في فلسطين والأردن، دراسة منشورة، صدرت في عمان، الأردن.
- لانج، بول، 1985م، الموسيقا في الحضارة الغربية، من عصر اليونان إلى عصر النهضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ماكومون، بول، 1971م، الموسيقا في الكتاب المقدس، المنشورات المعمدانية، بيروت، لبنان.
- مالك، نقولا، 1999م، صُنُوج التهليل، الجزء الثاني، منشورات دار الكلمة، مطرانية طرابلس وتوابعها للروم الأرثوذكس.

- المرّ، فؤاد، 2000م، المزممار الروحي، الجزء الثاني، منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي، البلمند.
- المرّ، فؤاد، 2007م، الكنوز الموسيقية البيزنطية، قواعد الموسيقى البيزنطية ومجموعة من التراتيل، منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي، البلمند.
- المرّ، متري، 1969م، كتاب القياميات، المنشورات الأرثوذكسية.
- هبي، انطون، 1964م، مبادئ الموسيقى البيزنطية بحسب المذهب القسطنطيني، المطبعة البولسية، حريصا - لبنان.
- هبي، انطون، 1967م، تاريخ الموسيقى لبيزنطية، المطبعة لبولسية، حريصا - لبنان.
- وير، تيموثي، 1982، الكنيسة الأرثوذكسية إيمان وعقيدة، منشورات النور، بيروت - لبنان.
- ويردي، مخايل خليل الله، 1946م، فلسفة الموسيقى الشرقية، الطبعة الثانية، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية.
- يازجي، يوحنا، مبادئ الموسيقى البيزنطية، 1990، منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي - جامعة البلمند.
- يازجي، يوحنا، 2001م، مبادئ الموسيقى البيزنطية، منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي - جامعة البلمند.
- يزبك، جوزيف، 2003م، مدخل قراءة النوتة البيزنطية، الجزء الأول، مدرسة الموسيقى الكنسية - جبل لبنان، لبنان.
- يزبك، جوزيف، 2001م، مدخل قراءة النوتة البيزنطية، الجزء الثاني، مدرسة الموسيقى الكنسية - جبل لبنان، لبنان.

الرسائل العلمية:

- ابراهيم، ماجد، 2001م، تناول كورالي لبعض الالحان الموسمية الكنسية المصرية، رسالة دكتوراه، الفلسفة في التربية الموسيقية قسم النظريات والتأليف.
- كمال، نبيل، 1976م، الموسيقا القبطية في مصر وصلتها بالموسيقا الفرعونية، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة.

المصادر الأجنبية

- A wordbook of religion-richard-w-thomas-1969.
- Coptic Music: An Egyptian Tradition U.S.APh. D The University of Meleika Erian، Maryland، 1987.
- Erian – Meleika، Coptic Music: An Egyptian Tradition U.S.APh. D The University، Maryland، 1987.

المقابلات الشخصية

- مهند ابو الزلف، المرثل الأول في كنيسة مادبا، الأردن 2008/2007م.
- الأب سمعان خوري، راعي كنيسة الحصن، الأردن، 2008م.
- الأب عماد طوال، راعي كنيسة اللاتين، الحصن، الأردن، 2008م.

Abstract

Nimri, Chopan, Kamal Tawfiq. "Music in the Orthodox Church in Jordan," Master Thesis, Department of Music, College of Fine Arts, Yarmouk University, 2009 (supervision of Dr. Mohamed Taha Ghawanmeh and Dr. Rami Haddad).

The purpose of this study is to achieve the following objectives:

1. Identifying the origins and history of hymns in the Eastern Orthodox Church in general, and hymns in the Eastern Orthodox Church in Jordan in particular.
2. Identifying the method followed is writing down the hymns in the Eastern Orthodox Church in Jordan.
3. Identifying the characteristics of the tunes in the Byzantine Eastern Orthodox Church in Jordan.

In order to achieve these objectives, the researcher studied the history of Byzantine music, and reviewed the available studies that are relevant to the study. He interviewed with persons with knowledge of the subject of the study. Further, he used the information and data -gathering instruments, in the descriptive approach of history, and the analysis of historical material in terms of verifying them among researchers and their original sources. The researcher has analyzed everything related to the objectives contained in the study which has reached the following findings:

- **Firstly:** The study showed that the music of the Orthodox Church in Jordan is the Byzantine music of itself that has originated and evolved over sixteen centuries, and which was affected by the historical events that accompanied it throughout the ages. Moreover, the Byzantine music was affected clearly by the Turkish music after the fall of Constantinople in the hands of the Turks. that influence is seen in the way of the recitation of the hymn, and the methods of auditing and the

dimensions of motifs used in the Byzantine music at the present time; whereas the music of the Orthodox Church in Jordan is the Byzantine music itself but translated, as some gifted singers such as (Metri AlMurr and Andrew Maiql) translated Greek hymns into Arabic, and they aligned them musically to fit with the eight tunes that have become used to recite in Arabic.

- **Secondly:** The study showed that the method applied to identify the Byzantine music is characterized with clear privacy that lays in the fact that the Byzantine music uses symbols and signs that indicate distances, tones and all components of melody which are characterized by accuracy and complexity; further, codification is characterized of being used in the Orthodox Church in all parts of world now. Moreover, there are colleges and schools to teach Byzantine music and the ways of its codification.
- **Thirdly:** the Byzantine music is characterized with its use of eight melodies that are opposite to most of the eastern musical keys, follow three scales, the theyatonic scale, Kherometric scale, and the Alinrmonic scale. These tunes are characterized by several features some of which express the greatness, vitality and luxury, and some are imploring that reflect on repentance and humility; and there is the quiet kind which expresses freshness, calmness and tranquility.

The most important recommendations were the taking interest in this important type of music, benefiting from it in terms of education and learning because of its rich material that still in use to date, and the need for conducting further studies and research relating to the music of the Byzantine Church.